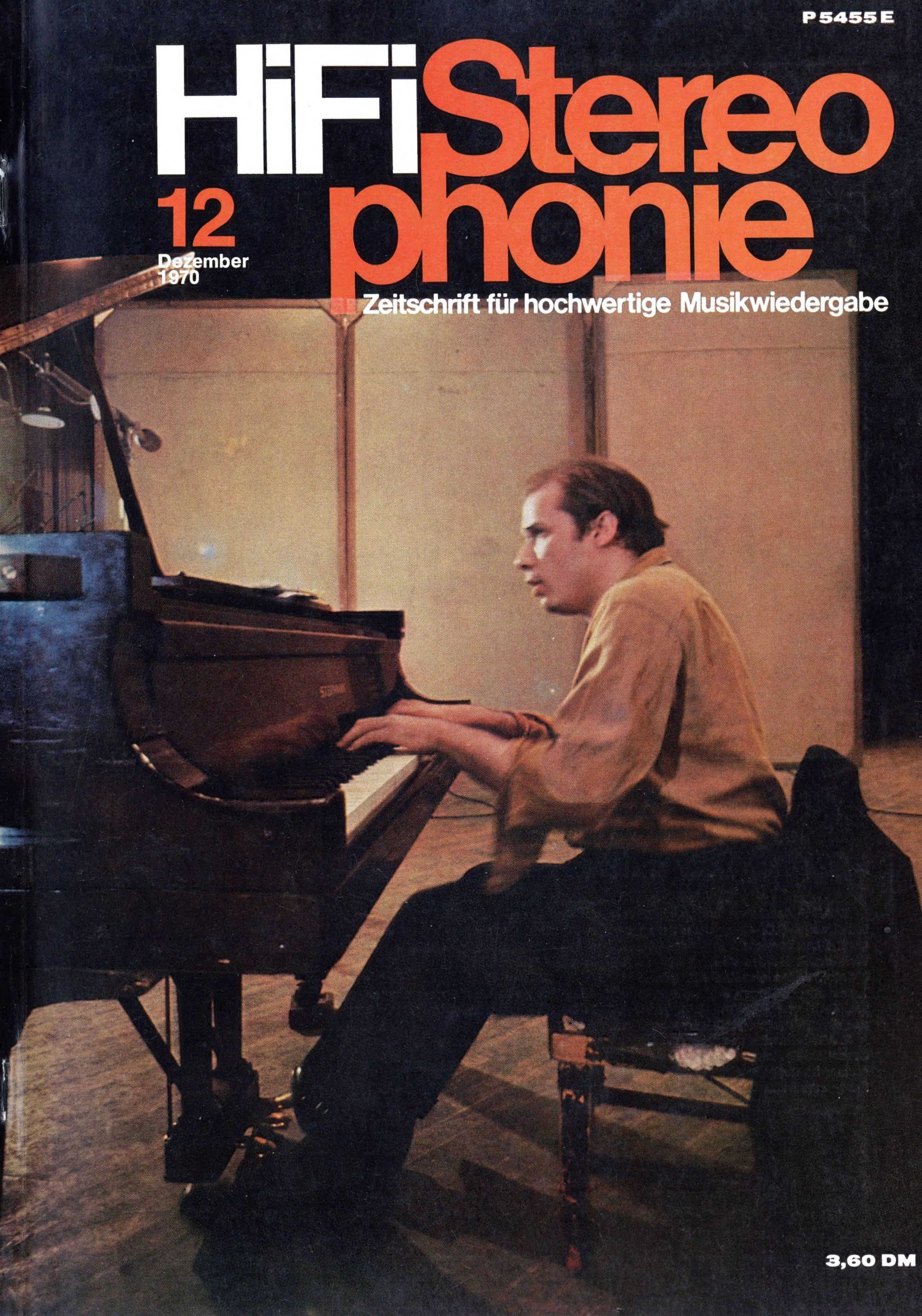

P 5455 E
HiFi Stereophonie
12
Dezember
1970
Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe
3,60 DM

Warum AKAI den Vorrang vor anderen HiFi-Tonbandgeräten hat…

1. AKAI-Maschinen haben „integrated circuits“ (I.C. = Integrierte Schaltungen). Das allererste Tonbandgerät der Welt damit ist das AKAI X-200 Deck (Photo). Jedes einzelne I.C. integriert Transistoren, Dioden und Widerstände praktisch verschleißfrei. Ein Wunder, das die Weltraumtechnik hervorbrachte.

2. AKAI-Maschinen arbeiten mit dem Crossfield-System. AKAI hat es als erster herausgebracht. Um höheren Frequenzbereich bei der Tonaufnahme zu erreichen. Deshalb übertrifft das AKAI X-200 Deck schon bei 9,5 cm/sek. mit 30–19 000 Hz ± 3 dB die allgemeine 19 cm-HiFi-Qualität.

3. AKAI's Techniker entwickeln Maschinen, die um Jahre voraus sind. Wie die Erfahrung beweist. Zum Beispiel das erste 3-Bandgeräte-in-einem-Tonbandgerät AKAI X-2000 mit Spulen-Aufnahme/Wiedergabe, mit Cassetten-Aufnahme/Wiedergabe und Überspieleinrichtung von Spule zu Cassette. Die meisten AKAI-Geräte haben technische Besonderheiten, die man bei keinem anderen Bandgerät findet.

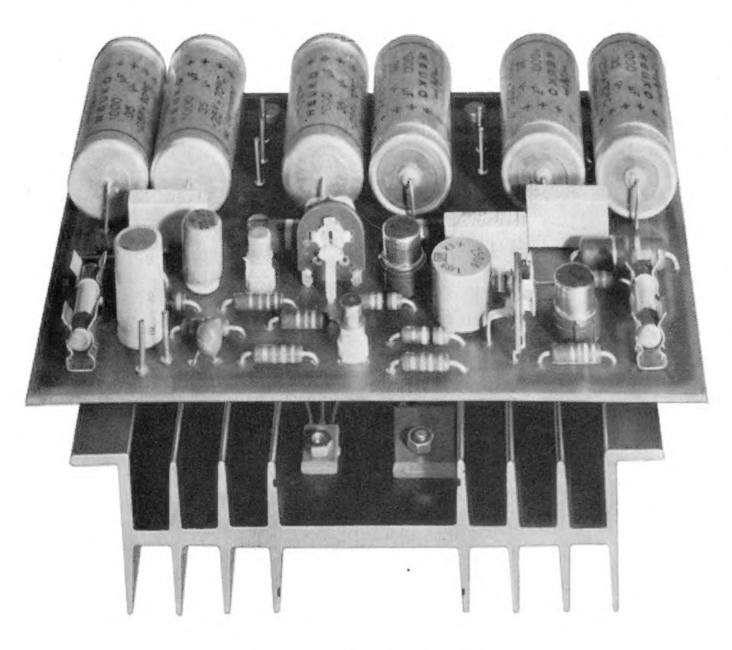
AKAI X-200 D: Vierspurgerät. Crossfield. I.C. Mit 3 Motoren. Vollsilizium-Transistoriert. 30 bis 26 000 Hz ± 3 dB. Signalrauschabstand besser als 50 dB. Tonhöhenschwankungen weniger als 0,12% RMS bei 9,5 cm/sek. – AKAI X-200 D: 1.348 Mark.* AKAI Studiomaschinen bis 2.952 Mark* (*Richtpreise). Jeder gute Fachhändler führt AKAI. Zehn AKAI-Service-Zentralen in der BRD. Kundendienst in jeder größeren Stadt.

Prospekte von AKAI INTERNATIONAL GmbH, 6079 Buchschlag bei Frankfurt/M., Am Siebenstein 4.



Weltmarke der HiFi-Stereophonie

1000 Watt Sinusleistung pro Kanal, mit der neuen RTX-PROF. kein Problem!



KIRKSAETER komplementäre Endstufe

— Deutsche Patentanwendung DAS — 125995'2

Auf dem Kühlkörper sind die komplementären Endtransistoren sowie Treiberstufe und Temperaturüberwachungs-Doppeldiode montiert.

Auf der Leiterplatte findet die übrige Endstufe mit eigener Netzversorgung und Sizilium Brückengleichrichter sowie elektronischer Sicherung ihren Platz.

Zusammengebaut bilden sie einen kompakten Modul, welcher mittels vier Schrauben und sieben steckbaren Leitungen montiert und angeschlossen wird. 1000 Watt und mehr können durch Aneinanderreihen von Endstufen erreicht werden. Die Tonspannung liefert das RTX-Steuergerät, die Netzversorgung ist eingebaut. Montage im Schrank oder Lautsprechergehäuse. 3-Kanalübertragung erreichen Sie durch das Einsetzen von drei Endstufen pro Kanal und durch die Verwendung einer elektronischen Weiche. Bei Reparatur werden im Austauschverfahren werksüberholte Endstufen eingebaut.

Klirrfaktor der Powertron Endstufen

RTX 4000 Compact 5000 · RTX 6000 · RTX 7000 · RTX 8000 · 15kHz · 1kHz · 20Hz · 70W Sinusleistung · 100W Musikleistung

Steckbare Endstufenmodule

Powertron 50 M	50 Watt — 38 W Sinus		DM 238,—
		Bausatz	DM 178,—
Powertron 60 M	62,5 Watt — 45 W Sinus		DM 268,—
		Bausatz	DM 208,—
Powertron 80 M	80 Watt — 55 W Sinus		DM 298,—
		Bausatz	DM 238,—
Powertron 100 M	100 Watt — 70 W Sinus		DM 398,—
		Bausatz	DM 298,—

Die Powertron-Endstufe kann von jedem guten Vorverstärker ausgesteuert werden — am besten mit RTX. Komplette Ausführung lieferbar ab Lager, Bausätze in Vorbereitung.

Als Steuerzentrale:



RTX 4000 100 Watt (2 x 38 W Sinus) geb. Preis 1648.— DM Nußb. + 40.— DM für Schleiflack weiß-schwarz-rot-grün
RTX 6000 125 Watt (2 x 45 W Sinus) geb. Preis 1798.— DM Nußb. + 40.— DM für Schleiflack weiß-schwarz-rot-grün
RTX 7000 160 Watt (2 x 55 W Sinus) geb. Preis 1998.— DM Nußb. + 40.— DM für Schleiflack weiß-schwarz-rot-grün
RTX 8000 200 Watt (2 x 70 W Sinus) geb. Preis 2598.— DM Nußb. + 40.— DM für Schleiflack weiß-schwarz-rot-grün

Seit 1958 im Dienste der deutschen High-Fidelity



4 Düsseldorf 1
Klosterstraße 134
Telefon 36 06 71

Werksvertretung mit Lager und Service:
Berlin: Dr. Heinz Kellner, Joachim-Friedrich-Straße 22
Hannover: August Märtens, Pelikanstraße 61
Stuttgart: I. P. Fritz, Kornwestheim, Rechbergstraße 52
Nürnberg: Eugen Häberle, Hertelstraße 10
Bremen: Hans Georg Liese, Kurfürstenallee 47 D

Die Stimmgewaltigen

Voll-Verstärker STM-31
Vorverstärker und Endstufen können getrennt betrieben werden. Musikausgangsleistung von 2 x 21 W an 8 Ohm. Frequenzumfang von 20-100000 Hz mit einem max. Klirrfaktor von 1% und einer Übersprechdämpfung von 50 dB. Bestückung: 18 Silizium-Transistoren, 6 Dioden. Anschlüsse: 2 x Platte, 2 x Reserve, Tuner, Band und Lautsprecher. Trafolose Endstufen.

Stereo-Tuner STT-31
MW/UKW-Stereo. 25 Silizium-Transistoren (2-FET), 1-IC, 22 Dioden. Empfindlichkeit von 1,6 μV. 3 keramische Filter in den ZF-Stufen. Über 65 dB Trennschärfe. Der Decoder hat eine Kanaltrennung von mehr als 35 dB.

Ein Tuner. Ein Verstärker. Gebaut von SHARP – aus Elementen zukunftsweisender Japan-Elektronik. Modern im Styling, perfekt in der Leistung, überraschend im Preis. Gute Argumente für den besseren Umsatz. Und dann die Palette der technischen Details: Auch damit sammelt SHARP wieder Punkte. Auch damit liefert SHARP harte Fakten, die den Verkauf fördern! Das gilt für den Tuner STT-31 und den Verstärker STM-31. Das gilt für die Lautsprecherbox CP-31, das Tonbandchassis RD-717, den Radio-Plattenspieler GS-5400 und den Stereo-Kopfhörer HP-100. Das gilt einfach für alles, was SHARP so macht.

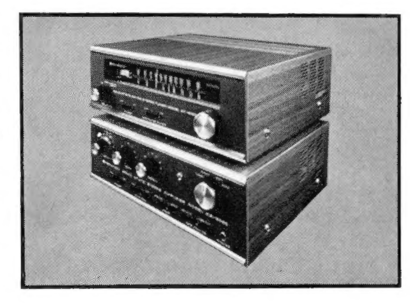


Spitzenleistungen auf der ganzen Linie. Ein Beispiel für die anderen: der neue KENWOOD-Receiver KR-5150.



180-Watt volltransistorisierter AM/FM Stereo-Receiver KR-5150

Aus der neuen „KENWOOD-Generation“ ist der KR-5150 aufgrund seiner gesamten Konzeption in seiner Preisklasse ein hervorragendes Gerät; allein, wenn Sie seine Daten vergleichen. Selbstverständlich sollten Sie ihn sich aber auch einmal von Ihrem Fachhändler vorführen lassen. Hier nur einige wesentliche Merkmale: 180 Watt Musikspitzenleistung; 3 Lautsprecherpaare können angeschlossen werden; Höhen- und Tiefenregelung in 2 dB-Stufen; Balance-Schieberegler; beachtliche UKW-Empfangsleistung durch FET's und IC's und vieles andere mehr.



VOLLTRANSISTORISIERTER FET-AM/FM-STEREO-TUNER KT-1000
BESONDERE MERKMALE
- ✳ Automatische, geräuschlose Stereo-Mono-Umschaltung mit Stereo-Anzeige
- ✳ Nutzbare FM-Empfindlichkeit (IHF-Norm): 3 μV
- ✳ FM-Trennschärfe (IHF-Norm): > 35 dB
- ✳ Abmessungen: 255 mm lang, 110 mm hoch, 280 mm tief

40-WATT TRANSISTORISIERTER STEREO-VERSTÄRKER KA-2000
BESONDERE MERKMALE
- ✳ 40 Watt Gesamtmusikleistung (IHF-Norm)
- ✳ Sinusleistung: 2 x 16 Watt an 8 Ohm (beide Kanäle belastet)
- ✳ Ein ausschließlich mit Siliziumtransistoren bestückter Stereo-Verstärker mit einem Frequenzbereich, wie auch einer Leistungsbandbreite von 20 bis 30 000 Hz.
- ✳ ABMESSUNGEN: 255 mm lang, 105 mm hoch, 235 mm tief

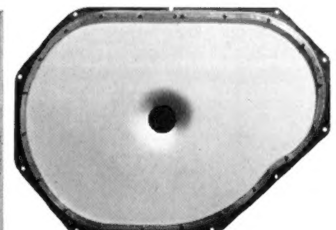
the sound approach to quality

KENWOOD
TRIO ELECTRONICS, INC.

TRIO-KENWOOD ELECTRONICS, S. A.

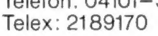
6000 Frankfurt/Main Rheinstraße 17 Tel.: 74 80 79
(Mitglied des dhfi).





Zum YAMAHA Natural Sound Speaker jetzt neu das YAMAHA HiFi-System.

Den YAMAHA Natural Sound Speaker zu entwickeln, kostete nahezu ein Jahrzehnt. Die Anstrengungen haben sich gelohnt, denn YAMAHA öffnete den Musikfreunden eine Welt von bisher nicht gekannter Tontreue. Die unkonventionelle Bauweise des Lautsprechers wird am deutlichsten in der eigenartigen Form und der überdimensionalen Größe der völlig flachen Membrane. Dreißig (zum Teil angemeldete) Patente sind äußere Zeichen für eine neue, inzwischen aber längst bewährte Konzeption. Ebenfalls neu bei YAMAHA sind kompakte Stereo-Systeme. Sie wurden entwickelt, um zu den Lautsprechern eine adequate Vorstufe zu bilden: Die Wiedergabe kann nur so gut sein wie die Übermittlung durch den Verstärker. Die verschiedenen YAMAHA HiFi-Systeme sind bei AM und FM/Stereo in ihrer Wiedergabe von professionellen Studioanlagen praktisch nicht zu unterscheiden. In Kombination mit dem YAMAHA Natural Sound Speaker bringen sie die Vollendung in HiFi und Stereo.



Europa GmbH
2084 Rellingen bei Hamburg
Siemensstraße 22–34
Telefon: 04101–33031
Telex: 2189170





MC 40 Hifi-Plattenspieler und Stereoempfangsgerät. Der Grundbaustein für Ihre Heimstereoanlage. DM 740,–

Für Stereo-Enthusiasten.

Hinz ist nicht so verrückt, DM 3.000,– für eine BEOMASTER 3000 HiFi-Anlage auszugeben. Kunz auch nicht.

Doch nicht jeder ist Hinz. Oder Kunz.



B&O Det danske kvalitetsmærke BANG & OLUFSEN A/S LIEFERANT DES KGL. DÄNISCHEN HOFES

HiFi for the Happy Few

Für alle, die Qualität und Formgestaltung über den Preis stellen.

Armaturen-Magie auch für Profis: BEOMASTER 3000, HiFi-Stereo-Steuergerät mit FM-Tuner, 2x60 W. Keramische Filter. Integrierte Schaltungen und FET-Transistoren. 6 UKW-Stationstasten. Schieberegler u.v.m. Viel Technik fürs Geld!

Treibt den Sound auf die Spitze: BEOGRAM 1800, idealer HiFi-Plattenspieler für den BEOMASTER 3000. Riemenantrieb. Einknopf-Bedienung, d.h. automatisches Aufsetzen, Abschalten und Abheben des Tonarms. Neues B & O Tonabnehmer-System SP 10. Volldiamant. Abdeckhaube. Viel Spitzenleistung fürs Geld!

Sound-Abenteuer von hauchzart bis knallhart: BEOVOX 3000 S, HiFi-Lautsprecher, extra abgestimmt auf den BEOMASTER 3000. Neuartiges Baß-System und spezielle Dome-Lautsprecher für Mittel- und Hochtonlagen. 120° Abstrahlung. 60 W belastbar. Viel Sound fürs Geld!

B & O Generalvertretung: TRANS
Elektrohandelsges. mbH & Co
2 Hamburg 1, Wandalenweg 20
Telex: 02-13418
Telefon: 0411/24 52 52



Für einige Zeit lang auf unsere Kosten ohne Verpflichtung für Sie:

Überprüfen Sie selber, wie leicht Sie in der WELT das finden, was Sie persönlich über die Welt erfahren möchten.

Die WELT wird nicht gemacht, um Seite für Seite wirklich durch-gelesen zu werden. Die Zeit hat kaum ein Mensch. Doch was Sie wissen wollen und wissen müssen – das sollen Sie schnell erfahren, ohne Umwege.

Deshalb die klare Einteilung der WELT in „Bücher".

Deshalb die wichtigen redaktionellen Teile täglich an der gleichen Stelle.

Deshalb die regelmäßigen Sonderseiten für wichtige Themen.

Ein kurzes Überfliegen genügt – und Sie können die WELT so selektiv lesen, daß Sie in knappster Zeit den größten Gewinn aus der Lektüre ziehen. Überprüfen Sie es selber.



Gutschein/Bestellschein

○ Ich mache von Ihrem Angebot Gebrauch. Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich einige Zeit lang täglich ein Ansichtsexemplar der WELT.

○ Ich bestelle die WELT vom 1. ________/ vom 15. ________ an bis auf weiteres. Der monatliche Bezugspreis im Inland beträgt DM 6,60 zuzüglich DM 2,20 anteiliger Gebühren für Versand und Zustellung (einschließlich 5,5 % Mehrwertsteuer).

Name ________

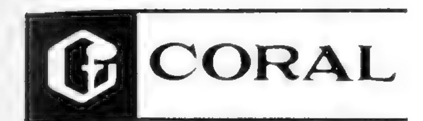
Ort ________

Straße ________

Beruf ________

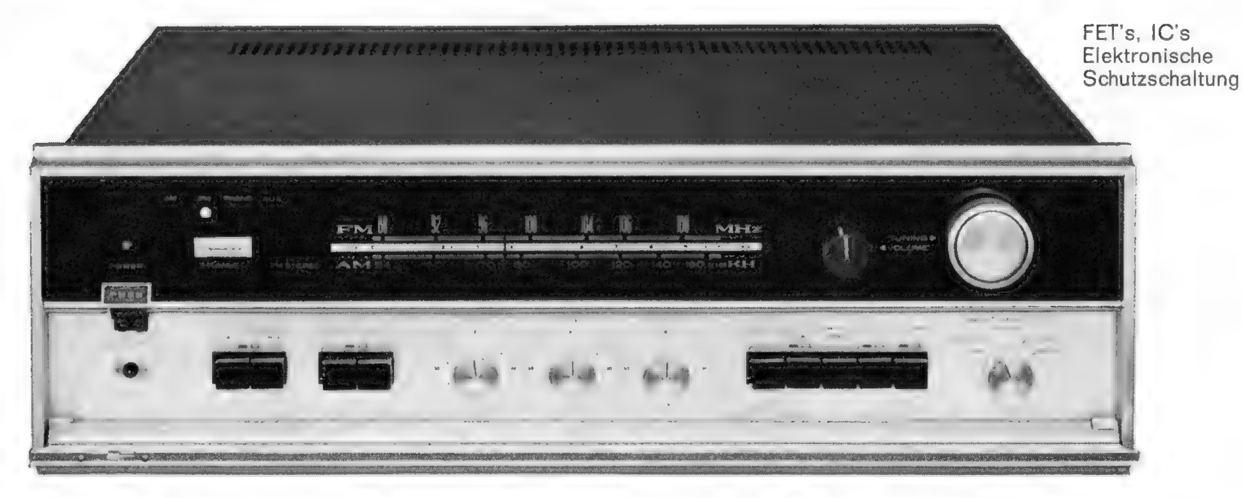
Telefon ________

(Bitte einsenden an:
DIE WELT, Vertriebsabteilung,
2 Hamburg 36, Kaiser-Wilhelm-Straße 1.)



Qualität und Präzision

(und niedriger Preis)



FET's, IC's
Elektronische
Schutzschaltung



TA 7700 Receiver:
160 W Musikleistung
2 x 50 W Dauerton (8 Ohm)
0,8 % Klirrfaktor (bei Vollast)
1,7 µV UKW-Empfindlichkeit
45 dB Kanaltrennung

CORAL-Lautsprecher mit 3 Gesichtern

BX 1200
100 W, 5 Weg,
6 Systeme

Jawohl, das stimmt! Er kann immer ein anderes Gesicht machen.
Genau gesagt, drei verschiedene. Ganz wie Sie wollen.

Lieben Sie die elegante Form eines attraktiven, handgeschnitzten Holzgrills? Fein.
Oder das Gesicht eines dezenten, dunkelbraunen Stoffgrills? Auch recht.

Alles, was zu tun ist: Grill umdrehen. Aber vielleicht sind Sie ein Praktiker und lieben das dritte, das technische Gesicht.
Völlig ohne Grill. Bitte sehr.

Denn, was dahinter steckt,
das kann sich sehen
und erst recht hören lassen.



BX 1500
150 W, 6 Weg, 7 Systeme

Kopfhörer:

HP 110 und HP 120

Weitere Lautsprecher-Typen:
BX 1200 E, BX 1000, BX 800, BX 300, BX 200

Vertrieb für die Bundesrepublik, Schweiz und Österreich:

Inter HiFi · 71 Heilbronn/Neckar · Uhdestraße 33 · Tel. 53096

HiFi Stereophonie

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe

Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.

12/1970 9. Jahrgang

Inhalt

Verlag G. Braun Karlsruhe



Glenn Gould darf füglich als der zur Zeit eigenwilligste Pianist der Spitzenklasse bezeichnet werden. Seine Interpretationen mögen faszinieren, befremden oder schockieren, uninteressant sind sie nie. Unser Mitarbeiter G. R. Koch unterzieht das Phänomen Glenn Gould kritischer Betrachtung. Das Titelbild zeigt den Pianisten im Aufnahmestudio.

HERAUSGEBER

Dr. Eberhard Knittel

VERLAG

G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56. Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN

Anzeigenleitung: Rolf Feez

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; z. Zt. gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 6 vom 1. 10. 1969 • „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

CHEFREDAKTEUR

Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709

REDAKTION WIEN

Kurt Blaukopf, 1061 Wien, Postfach 184

Fotonachweis: Titelbild CBS Frankfurt • Foto Seite 1077 CBS Frankfurt • Seite 1079 paul smith photography, Toronto • Seite 1080 B. Gotfryd, Newsweek Photo • Seite 1087 (2 Fotos) Willy Pragher, Freiburg • Seite 1090 (2 Fotos) Willy Pragher, Freiburg • Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkaufnahmen.

Berichtigung

Im Heft 11/70 haben sich folgende Versehen und Druckfehler eingeschlichen:
Seite 1028, Bild 41 zeigt einen Lautsprecherbausatz von **Peerless** und nicht, wie in der Bildlegende steht, von Nivico. Die Firma Peerless ist außerdem nicht in Norwegen, sondern in Dänemark, und zwar in Kopenhagen, beheimatet.
Seite 1026, Bild 30: Es handelt sich um die K + H-Standbox **SL 120.**
Seite 1020, Bild 9: Die Heco Schallwand HSW 25 ist ein **Zweiweg-System.**

An unsere Abonnenten und Leser.

Die mehrfach angestiegenen Herstellungs- und Lohnkosten haben eine Überprüfung unseres Bezugspreises notwendig gemacht. Hinzu kommt die inhaltliche Erweiterung der Zeitschrift, vor allem durch die Einrichtung der Compress-Tests und der damit verbundene erhöhte Informationswert.

Wir mußten uns daher leider entschließen, den seit 1966 gehaltenen Bezugspreis ab 1. Januar 1971 von DM 3,60 je Heft auf DM 4,—, und den Abbonnentenpreis von DM 36,— auf DM 40,— zu erhöhen. In diesen Preisen ist die Mehrwertsteuer enthalten.

Wir bitten Sie um Ihr Verständnis.

Bezugspreis einzeln DM 3,60 (DM 3,41 + DM —,19 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 18,— (DM 17,06 + DM —,94 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 36,— (DM 34,12 + DM 1,88 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto • Abbestellungen nur halbjährlich, spätestens bis 31. 5. bzw. 30. 11.

Für Österreich: Abonnement jährlich ÖS 299,—, Einzelheft ÖS 29,90, zuzüglich Porto • Auslieferung für die Schweiz: Verlag H. Thali & Cie., Hitzkirch/Lu., jährlich sfr. 49,—, Einzelheft sfr. 4,80, incl. Porto

auf einen blick

High Fidelity und Stereophonie haben bei denen, die sich damit befassen, Hörgewohnheiten verändert. In Zukunft wird die visuelle Komponente auch bei gespeicherten Programmen eine größere Rolle spielen. Welchen Einfluß auf Produktion und Rezeption wird dies haben und wird die visuelle Komponente nicht überschätzt?

Lesen Sie hierüber den Beitrag von Kurt Blaukopf auf

Seite 1084

„Appassionata"

E. Haselauer hat am Beispiel dieser Sonate den Versuch unternommen, Wandlungen der Interpretation über einen größeren Zeitraum hinweg zu untersuchen. Der Beitrag wird in diesem Heft auf **Seite 1092 ff.** fortgesetzt.

Schallplattenkritik **Seite 1101**

Die saisonal bedingte Produktionsspitze, die auch dieses Jahr wieder beachtlich war, wird ihren größten Niederschlag erst im nächsten Heft finden, weil viele Rezensionsstücke uns relativ spät erreicht haben..

Sir Truesound

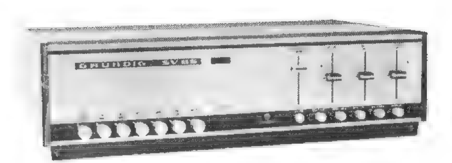
macht Urlaub auf Sizilien und entdeckt sein Interesse an Tonbandgeräten.

7. HiFi-Lektion ohne Fragen und daher auch ohne Gewinnmöglichkeiten

Seite 1130

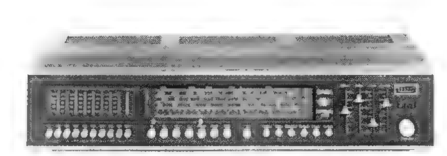






Grundig Stereoverstärker SV 85

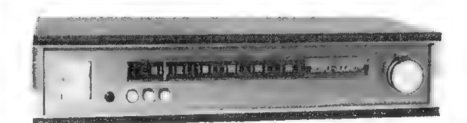
Seite 1140



Saba HiFi-Studio 8120 Stereo

Seite 1145





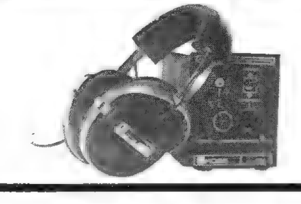
Servo Sound

UKW-Stereo-Empfangsteil SR 2

Seite 1148

Koss ESP-9

Dieser Kopfhörer arbeitet nach dem elektrostatischen Prinzip. Er ist der verbesserte Nachfolger des ESP-6.

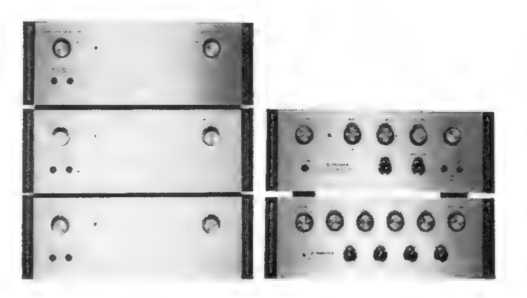


Im Testbericht des ESP-9, der nach drei verschiedenen Methoden untersucht wurde, sind diese Methoden ausführlich beschrieben.

Seite 1150

Pioneer 3-Kanal-Stereoverstärker

Die japanische Firma Pioneer bietet eine sehr interessante und, wie unser Testbericht auf Seite 1157 zeigt, qualitatav hochstehende 3-Kanal-Stereoverstärker-Anlage an, deren aktive Frequenzweiche eine Fülle von Regelmöglichkeiten bietet. Zum Pioneer-Programm gehören zwei Boxentypen, die sich zum Betrieb mit Mehrkanal-Anlagen eignen.



Seite 1157





Machen Sie den Tassen-Test

(Tun Sie Ihren Ohren einen Gefallen)

Nehmen Sie bitte mal eine ganz gewöhnliche Tasse. Stülpen Sie diese Tasse fest über ein Ohr. Das kommt Ihnen komisch vor? Sie haben recht. Aber es ist genau das Konstruktionsprinzip fast aller herkömmlichen Kopfhörer: Das Ohr wird möglichst hermetisch gegen die Umwelt abgeschlossen. Das ist mindestens sehr unbequem. Aber eine gute Wiedergabe ist doch jedes Opfer wert ... oder etwa nicht? Falls Sie die Tasse immer noch tragen, stellen Sie einen unangenehmen Druck um die Ohren fest. Schwitzwasser entsteht. Und die Tasse wird immer schwerer. Genau wie bei herkömmlichen Kopfhörern.

Anders beim „offenen" HD 414.
Er überträgt die volle Bandbreite von den tiefsten Orgeltönen bis jenseits des menschlichen Hörvermögens über leichte Schaumnetzpolster, die lose vor den Ohren liegen. Statt eines Andrucks von rund 400 Pond bei herkömmlichen Kopfhörern ruht eine Muschel des HD 414 nur noch mit 100 Pond auf dem Ohr.
Und dieses Ohr ist nicht mehr luftdicht abgeschlossen, sondern es erlebt das freie weite Schallfeld trotz Kopfhörerübertragung in gewohnter Weise.

Wenn Sie mehr über den HD 414 oder andere Sennheiser-Erzeugnisse mit Ideen erfahren wollen, so schreiben Sie uns oder schicken Sie uns den Coupon zu.
Übermorgen haben Sie schon unsere vollständigen Unterlagen.
Sobald Sie dann auch zu den inzwischen mehr als 250.000 Besitzern eines HD 414 gehören, werden Sie mit uns übereinstimmen:
Zum Hören braucht man offene Ohren, und Tassen sind zum Trinken da.



3002 BISSENDORF · POSTFACH 171

Ich habe Interesse für Sennheiser-Erzeugnisse und bitte um kostenlose Zusendung der folgenden Unterlagen:

- ☐ 96seitiger Sennheiser-Gesamtprospekt „micro-revue 70/71"
- ☐ Dokumentationsschallplatte „Mono/Stereo" gegen DM 2,80 in Briefmarken
- ☐ Neuartiger dynamischer Kopfhörer HD 414
- ☐ Mikrofon-Anschluß-Fibel 5. Auflage
- ☐ Gesamtpreisliste 3/70

GENIALISCHES ENFANT TERRIBLE GLENN GOULD



Gerhard R. Koch

Im Jahre 1962 ging eine Meldung durch die Presse, daß es bei einem New Yorker Konzert zu einer Art Eclat gekommen sei. Auf dem Programm hatte u. a. Brahms' d-moll-Klavierkonzert gestanden. Vor Beginn des Stückes war der Dirigent Leonard Bernstein vor das Auditorium getreten, um lakonisch mitzuteilen, daß er sich mit der Werkauffassung seines Solisten nicht im mindesten identifizieren könne, trotzdem aber die Aufführung dirigieren werde, da er die überragende Persönlichkeit und pianistische Potenz seines musikalischen Kontrahenten schätze. Der Pianist hieß Glenn Gould.

Doch gehört es bei manchen Sensationen dazu, daß sie nicht gänzlich unerwartet kommen. Gerade im Falle Glenn Goulds nämlich hatte fast von Beginn seiner erstaunlichen Karriere an die Legendenbildung eingesetzt. Schon Ende der fünfziger Jahre fingen Gerüchte an zu kursieren. Man hörte von einem jungen Pianisten, dessen Spiel freilich noch nicht allzu viele gehört hatten, dessen rein pianistische Virtuosität und Perfektion, besessenes musikalisches Engagement in ihrer Außerordentlichkeit nur noch von seiner persönlichen Exzentrizität erreicht, wenn nicht gar überboten wurden.

Zur gleichen Zeit drang auch die Literatur der amerikanischen Beat-Generation nach Europa, die Großen des Bebop-Jazz, Dizzy Gillespie etwa, erregten Aufsehen und frenetische Begeisterung, und die Verfechter der sich etablierenden Seriellen Musik wurden durch das Auftreten von John Cage und David Tudor verunsichert. Man war fasziniert und wohl auch ein wenig beunruhigt über so viel Undomestiziertes, hinter dem man nicht nur das quasi Exotische spürte, sondern auch schon die Kritik am damals erst allmählich bekannt werdenden American Way of Life ahnte.

Die Mischung aus verblüffter Bewunderung und ärgerlichem Unbehagen, die Gould von Anfang an begleitete, hängt auch mit dieser über die rein musikalische Sphäre hinausreichenden Entwicklung zusammen. Die Ressentiments und Aggressionen mit denen hüben wie drüben die Gralshüter der Tradition oft schon auf die bloße Nennung von Goulds Namen reagieren zeugt davon, wie tief der Stachel sitzt.

Zu den altvertrauten Vorstellungen im Bereich des Kulturbetriebs gehört die, daß der überragend begabte Künstler gleichsam für seine quasi charismatische Begnadung den Preis der Unterordnung unter das Bestehende zu zahlen habe. Exzessives Verhalten, sei es im privaten oder professionellen Bereich, ist nur durch prompt zu liefernde Superleistungen zu erkaufen.

Doch die längst ins Gigantische und Globale ausgewucherte Maschinerie der Kulturindustrie produziert in dem Maße, in dem sie sich als Betrieb lückenlos perfektioniert, auch ihre Brüchigkeiten. Gewiß ist es kein Zufall, daß gerade einige der wichtigsten Pianisten der Gegenwart aus diesem System auszubrechen trachten, dessen künstlerische Normen sie zum nicht geringen Teil selber gesetzt haben. Sie leiden gerade nicht am subjektiven Ungenügen gegenüber dem allbeherrschenden Ideal höchster Perfektion, sondern verdanken ihre Karriere eher einer Übererfüllung dieser Anforderungen als einer Außenseiterposition. Das virtuose Trommelfeuer eines Vladimir Horowitz, die marmorne Ebenmäßigkeit eines Arturo Benedetti-Michelangeli und die stilistisch-technische Akribie des jungen Friedrich Gulda haben pianistische Maßstäbe des technischen Zeitalters gesetzt, die das allgemeine Perfektionsideal ästhetisch glorifizierten. Erfolge sind ihnen überreich beschieden worden. Dennoch hat sich Horowitz vom Konzertbetrieb zurückgezogen, Benedetti-Michelangeli gilt als unzuverlässig und sagt seine Konzerte immer wieder plötzlich ab. Und Gulda proklamierte häufig, er wolle nur noch Jazz, die Musik, die er für die wahrhaft gegenwärtige hielte, spielen.

Freilich erstreckt sich die Widersprüchlichkeit des Systems noch auf die Proteste gegen dieses. Denn die, welche sich gegen die Sterilität und lähmende Überorganisation des Ganzen auflehnen, die gebetsmühlenhafte Reproduktion des Immergleichen attackieren, setzen dem ihrerseits nicht selten nur die Übersteigerung und Einengung ebendesselben entgegen. Zwar hat sich Horowitz immer wieder um neue Stücke (Prokofieff, Samuel Barber) bemüht, doch Benedetti-Michelangelis gegenwärtiges Repertoire ist erschreckend klein. Und auch die Zahl der Werke, die Friedrich Gulda spielt, ist zur Zeit nicht allzugroß, und scheint sich zudem ebenfalls ständig zu verringern. Gulda rebelliert zwar gegen Traditionalismus, spielt aber stets dieselben alten Stücke und hat für die Neue Musik nur Ansichten von beträchtlicher Ahnungslosigkeit und Simplizität zur Verfügung. Als Jazz-Pianist hat er bislang noch niemanden vollständig überzeugen können. Sein Spiel wirkt bisweilen steriler als das akademischer Pianisten, zumal Gulda als Jazz-Spieler all den schwülstig-trivialen klavieristischen Formel-Wust Lisztscher oder Rachmaninowscher Provenienz serviert, dem er als sogenannter E-Musiker mit verdächtig peinlicher Sorgfalt aus dem Wege geht.

Glenn Goulds Abkehr vom etablierten Musikbetrieb hingegen ist radikaler, aber auch reflektierter und differenzierter. Sie bestimmt seine Klassiker-Interpretationen, seinen äußerst unorthodoxen persönlichen Stil, aber auch seine Suche

nach neuen Möglichkeiten, sich als Musiker nicht verschleißen zu lassen, wirklich kreativ zu arbeiten und mit den tatsächlich Interessierten zu kommunizieren. Daß Gould zu den Extremen tendiert, mehr und mehr zu den rigorosen Non-Konformisten gehört, nimmt nicht wunder, zeugt von Konsequenz. Goulds Unzuverlässigkeit beim Einhalten der Konzerttermine, sein vielleicht kreislaufbedingtes Frösteln, das ihn dazu veranlaßt, im Mantel und mit Handschuhen und Pelzmütze das Podium zu betreten, sein oft förmlich lauthalses Mitsingen, -summen, -brummen und -stöhnen auch bei Schallplattenaufzeichnungen, seine extrem tiefe Sitzweise vor dem Flügel, auf dem ein Glas Wasser steht, sein knarrender, mit Schnüren zusammengehaltener Küchenstuhl mit abgesägten Beinen sind gewiß ebenso befremdlich wie viele seiner schriftlichen oder mündlichen Äußerungen und seine an Überzogenheiten wahrlich nicht armen Interpretationen. Er hat es seinen Gegnern gewiß nicht schwer gemacht, ihn als Ex-rentric-Clown' zu verspotten, und als einen, dem es nur um das Ausgefallene um des Ausgefallenen willen und darum Aufzufallen geht. Aber auch bei Hamlet wußte seine Umgebung nie so ganz genau, ob er verrückt ist oder es nur spielt.

Glenn Gould wurde 1932 in Toronto geboren, erhielt von seinem dritten bis zu seinem zehnten Lebensjahr Klavierunterricht bei seiner Mutter, studierte 1943 bis 1952 Klavier und Orgel am Toronto Royal Conservatory of Music, debütierte mit Vierzehn als Organist und (mit Beethovens G-dur-Konzert; begleitet vom Toronto Symphony Orchestra) als Pianist. 1955 spielte er in Washington und New York und wurde mit superlativischen Kritiken bedacht. Gould war der erste Pianist aus Amerika, der von der sowjetrussischen Regierung 1957 offiziell zu Konzerten in Moskau und Leningrad eingeladen wurde. Konzerte in Wien, Salzburg und Berlin, wo er mit den Philharmonikern unter Karajan Beethovens c-moll-Konzert spielte, schlossen sich an. Über die Unaufhaltsamkeit von Goulds steiler Karriere als Konzertpianist dürften damals keine Zweifel bestanden haben. Seine Schallplattenaufnahmen aus jenen Jahren, Bachs Goldberg-Variationen und d-moll-Konzert, die beiden ersten Beethovenkonzerte, dokumentieren Goulds eminente technische Gelöstheit und musikalische Gespanntheit. Sie gehören zu den fesselndsten Klavieraufnahmen, die es gibt.

Doch in den folgenden Jahren häuften sich die Nachrichten, Gerüchte und Legenden über Goulds menschliche wie künstlerische Eigenwilligkeiten, Manieren und Exzesse. Gould wurde zum Inbegriff des unberechenbaren enfant terrible. Nicht ohne Gehässigkeit lauerte man auf neue Meldungen über seine Extravaganzen beim öffentlichen Auftreten und versuchte zu erraten, welche Abweichungen vom Üblichen seine Interpretation wohl bestimmen würden, ob er doppelt so schnell oder doppelt so langsam, wie es die Tradition befiehlt, spielen würde. Der Bernstein-Eclat dürfte dabei ein Extremfall gewesen sein. Es läßt sich nicht allzu schwer vorstellen, wie groß der Schock gewesen sein dürfte, den der Gegensatz zwischen Bernsteins rapiden orchestralen Attacken und Goulds ganz langsamer und leiser Intermezzo-Subtilität (vor allem im symphonisch ausladenden Kopfsatz) dem Auditorium bereitet haben mag.

Aber gerade den ewig Sensationslüsternen machte der Exzentriker Glenn Gould wenig später erst recht den Strich durch die Rechnung, indem er sich 1964 ganz vom öffentlichen Konzertbetrieb zurückzog. Er hat dafür Gründe angeführt. Ihn stört der teils rein gesellschaftlich-repräsentative, teils merkantile Charakter des Konzertwesens, die Sensationsgier des Publikums, das nach virtuos-exhibitionistischen Kraftakten verlangt und doch insgeheim darauf lauert, daß dem Spieler etwas „passiere". Darüber hinaus hält er Konzertieren für physisch überaus anstrengend und findet, daß sich der Kräfteverbrauch künstlerisch nicht recht auszahlt. Gould hat sich entschlossen, nur noch Schallplattenaufnahmen einzuspielen, Fernsehsendungen zu machen, Essays über die Schönbergschule, der er sich auch als Komponist verpflichtet fühlt, zu schreiben, an der Universität von Toronto zu unterrichten und mit den New Music Associates of Toronto avantgardistische Werke für Kammer-Ensemble aufzuführen. Gould ist ein leidenschaftlicher Leser, zu dessen bevorzugten Autoren Thomas Mann, Kafka, Tolstoi, Dostojewski und Nietzsche gehören. Als Musikschriftsteller und Fernsehredner ist Gould ein Mann verblüffender Originalität, Phantasie, Bildung und Formulierungskunst, der mit Entschiedenheit, Hintersinn und Witz zu provozieren versteht. Auch seine eigenen Schallplattenhüllen-Texte zeugen davon.

Goulds Abneigung gegen den etablierten und seiner Meinung nach letztlich zum Aussterben verurteilten Konzertbetrieb beschränkt sich nicht — wie etwa bei Friedrich Gulda, der nicht nur altersmäßig manches mit Gould gemeinsam hat — auf verbale Schnödigkeiten. Gould mißtraut der Konvention und Routine, den überlieferten Rollenfunktionen von Musiker und Publikum, sucht durch pädagogische und kollektive Arbeit unmittelbaren Kontakt und durch Konzentration auf die Massenmedien Schallplatte und Fernsehen Breitenwirkungen. Das im Grunde passive Nachvollziehen althergebrachter gesellschaftlicher und interpretatorischer Rituale hat für Gould weder Sinn noch Reiz.

Schwerpunkt Bach

Das Werk Johann Sebastian Bachs bildet die Generallinie für Glenn Goulds Interpreten-Tätigkeit. Bachs Musik kommt ihm zweifellos besonders entgegen. Denn Gould ist ein Interpret des Anti-Pathos, dem strukturell unmotivierte Verdickungen von Ausdruck und Klang, Rubato-Seligkeit und primitive Melodie plus Begleitung-Schemata nicht liegen, sehr wohl aber eine ausgeprägte motorische, doch nie bloß mechanische Spielfreudkeit eigen ist, eine förmliche Lust am Linearen, subtil verschlungenem polyphonem Geflecht. Goulds erste Schallplatte (1956) ist bis heute wohl seine perfekteste und erstaunlichste geblieben. Die Goldberg-Variationen zeigen den erst Dreiundzwanzigjährigen schon auf höchster Höhe virtuoser pianistischer Souveränität und ebenso vitaler wie sensibel überlegter Gestaltungskunst. Sind die „Goldbergvariationen" schon auf dem zweimanualigen Cembalo, für das Bach sie geschrieben hat, ein technisch heikles Werk, so werden sie auf dem Klavier vollends zur Studie transzendentaler Virtuosität. Nimmt man dann gar noch so rasende rasche Tempi wie Glenn Gould, so werden manche der mit überkreuzten Händen zu spielenden Passagen zur Equilibristik. Doch Goulds entfesselte klavieristische Rasanz führt nicht nur zu atemberaubenden Geschwindigkeiten. Bestechender als die rein technische Bewältigung und selbst als die unerhörte Transparenz, die jedes Sechzehntel und Zweiunddreißigstel plastisch hervortreten läßt, ist die Freude am Extremen, am Riskant-Äußersten, nicht des Tempos wohl aber des Tonfalls. Zum blank Abschnurrenden kommt ein Moment von Swing und Drive, der Gestus jagender Bewegtheit hinzu. Freilich ist auch schon auf der Aufnahme des Dreiundzwanzigjährigen die Tendenz zu erkennen, in den Extremen sein Heil zu suchen. Das gilt auch für die langsame g-moll-Variation (Nr. 25), deren espressivo-Charakter er durch Dehnen des Zeitablaufs bis fast an die Grenzen der linearen Innenspannung begegnet. Das Stück klingt plötzlich so, als sei es ein annäherndes Negativ-Bild einer adäquaten Webern-Interpretation. So wie bei Bach-Gould die Linie zur Punktualität tendiert, so sollte diese bei Webern in vielen Fällen wieder quasi als zusammenhängende Melodie begriffen

und interpretiert werden. Weberns orchestrale Version des sechsstimmigen Ricercares aus dem „Musikalischen Opfer" nimmt in diesem Zusammenhang eine Schlüsselstellung ein.
Von der schwungvollen Verve und Intensität mit der der junge Glenn Gould Bach spielte, zeugt auch die Platte mit dem d-moll-Konzert (mit den New Yorker Philharmonikern unter Bernstein), die leider in Deutschland nur noch mit Mühe aufzutreiben ist.
Die alte und leidige Frage, auf welchem Instrument (Cembalo, Clavichord, Flügel) man Bach am besten spielen kann und soll, hat Gould in überzeugender Manier zu seinen und des Klaviers Gunsten gelöst. Dabei spielt Gould Bach bei aller Virtuosität und Vorliebe für extreme Tempi ganz unromantisch und ohne die schwülstige, zieharmonikaartig hin und her gehende Agogik und Dynamik und auch ohne die zahlreichen Oktav-Verdoppelungen und -versetzungen, die die Pianisten älterer Schule für nötig erachteten. Gould geht bei seiner Konzentration auf die reine Linearität sogar so weit, dem Klavier einiges von dem zu nehmen, was des Klavieres ist. So verzichtet Gould in immer auffallenderem Maße auf die breit modellierende Legato-Artikulation und verlegt sich statt dessen auf eine non legato-Spielweise, die sich jedoch nur selten dem scharfen und quasi klassischen Staccato nähert, sondern durchaus kantabel wirkt. Wie ihm dies, etwa bei den sechs Partiten, gelingt, ist das Geheimnis seiner Anschlagstechnik, hängt wohl auch mit seiner viel belächelten extrem tiefen Sitzweise am Flügel zusammen, die ja förmlich zur „Hämmerchen"-Fingertechnik zwingt.
Gould ist dabei aber noch einen Schritt weiter gegangen und hat, etwa für seine Aufnahme der zwei- und dreistimmigen Inventionen und Sinfonien, an einem alten Steinway aus den dreißiger Jahren (mit der plausiblen Begründung, daß eigentlich kein Zwang bestünde, daß ein Flügel immer wie ein Flügel klingen müsse) einige tiefgreifende Änderungen an der Mechanik vorgenommen. So hat er für seine Schallplattenaufnahmen ein Instrument gewonnen, das seinem Ideal des singenden non legato vorzüglich entspricht. (Musterbeispiel etwa das cis-moll-Präludium des ersten Bandes des Wohltemperierten Klaviers.) Goulds Bachspiel, das im ganzen immer ruhiger wird, dürfte bei allen Überraschungen vor allem der Tempi, die oft wesentlicher schneller, aber auch langsamer sind, als man es gewohnt ist, und selbst als man es von Gould jeweils erwartet hatte, in der Mischung aus technischer Perfektion und subjektiver Eigenwilligkeit über manche Bedenken hinweg Maßstäbe gesetzt haben.


Glenn Gould

Demnächst wird auch der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers erscheinen, und es ist anzunehmen, daß Gould im Laufe der Jahre die übrigen Bachschen Hauptwerke für Klavier einspielen wird. Noch unvollständig geblieben ist Goulds einzige Interpretation als Organist, „Die Kunst der Fuge", von der bislang erst eine Platte mit den ersten neun Kontrapunkten vorliegt. Auch hier wartet Gould mit raschen Zeitmaßen und einer verblüffend antiorganistischen non legato-Spielweise auf. Es ist nicht auszuschließen, daß er auf die Komplettierung dieser Einspielung verzichtet und eines Tages „Die Kunst der Fuge" auf dem Klavier spielt. Was dem Cembalisten Gustav Leonhardt recht ist, kann dem Pianisten Gould nur billig sein.

Gould und die Wiener Schule

Es ist verständlich, daß Gould nicht allzuviel Gefallen an landläufigen romantisch-spätromantischen Virtuosen-Pièecen zu finden vermag, auch wenn er von seinen pianistischen Mitteln her dafür prädestiniert wäre. Daß Gould, der auch als Komponist Ambitionen hat, sich von Anfang an zur Neuen Musik hingezogen fühlte, liegt nahe. Hier ist es vor allem die Schönberg-Schule, für die er sich als Pianist, mit Aufsätzen, Vorlesungen und Fernsehsendungen engagiert. Die Affinität zwischen der Musik Bachs und der Schönbergs ist offenkundig. Denn bei beiden ist Konstruktives und Expressives untrennbar aufeinander bezogen. Goulds an Bach geschulter Sinn für Polyphonie, der ihn dazu führt, noch bei scheinbar homophonen Stücken geheime Gegenstimmen zu entdecken und hervorzuheben, kommt ihm als Schönberg-Interpret zugute. Bei seiner Wiedergabe ist vor allem die Transparenz und Plastizität bestechend, mit der er auch die verwickeltsten und massiertesten kompositorischen Verläufe gliedert und durchleuchtet. Ein antischwülstiger, linearer Grundzug fällt auch hier auf. Die mehr spätromantischen und spezifisch expressionistischen Momente hingegen treten eher zurück und wer erwartet hätte, daß bei dem Exzentriker Gould Bizarrerie und Ausdrucks-Überdruck vorherrschen würden, käme nicht auf seine Kosten. So ist es kein Zufall, daß Gould unter Schönbergs Klavierwerken am höchsten die Suite op. 25 schätzt, die sich auch häufig auf den Programmen seiner einstigen Klavierabende gefunden hat.
Leider ist Goulds frühe Platte mit der Sonate op. 1 von Alban Berg, Schönbergs drei hochexpressionistischen Stükken op. 11 und Ernst Kreneks dritter Sonate op. 92 Nr. 4 nicht mehr erhältlich. Wohl aber sind im Rahmen der Schönberg-Gesamtaufnahme bei CBS das Klavierkonzert op. 42 (mit dem von Robert Craft geleiteten CBC Symphony Orchestra), die Lieder op. 1 und op. 2, der George-Zyklus „Das Buch der hängenden Gärten" op. 15 und das gesamte Klavierwerk erschienen. Gould spielt Schönberg kaum überexpressiv. Die Frage, ob Goulds Ausdrucksreserve Ursache oder Folge seines bisweilen etwas legeren Umgangs mit Schönbergs außerordentlich minutiösen dynamischen Vorschriften ist, dürfte sich nur schwerlich eindeutig beantworten lassen. Dennoch trifft er insgesamt den kühn-inkonzilianten Tonfall dieser Musik, wählt die nötigen raschen Tempi und spielt — wie es Schönberg immer wieder gefordert hat — weitgehend mit allersparsamstem Pedalgebrauch. Verglichen mit Goulds Interpretationen klingen die „des" Pianisten der Schönbergschule, Eduard Steuermanns, tatsächlich noch ausgesprochen brahmsisch. Gerade die außerordentlich heikle Suite, die — entsprechende Interpretationen sind daran nicht unschuldig — etwas den Ruf neoklassizistischer Trockenheit hat, klingt bei Gould unvergleichlich gelöst und federnd gespannt und besitzt auf einmal den Charme, den auch die Serenade op. 24 bei entsprechender Wiedergabe entfalten kann.

Klassik und Romantik

Trotz stupender pianistischer Begabung ist Gould offenkundig mehr an Musik als an ausgesprochener Klaviermusik interessiert. Er hat zwar eine Haydn-Sonate und auch eine eigenwillige Interpretation von Mozarts c-moll-Konzert aufgenommen, und eine Gesamtaufnahme der



Glenn Gould
am Flügel

Mozart-Sonaten dürfte demnächst auch in Deutschland erscheinen, doch macht er in seinem Spiel wie auch in seinen provozierenden erstaunlich hellsichtigen Kommentaren kein Hehl daraus, daß ihn Musik mit dominierenden Oberstimmen-Figurationen nicht besonders stark reizt. Über Chopin hat sich Gould nur mit einiger Süffisanz geäußert. Als Schumann-Interpret ist Gould mit dem Es-dur-Klavierquartett op. 47 (mit Mitgliedern des Juilliard-Quartetts) hervorgetreten. Gould investiert in die Einspielung ein Moment nervöser Erregtheit, ja Hast, an dem man sich (wie bei Goulds Eigentümlichkeiten fast immer) stören kann. Dennoch gewinnt das Stück, das in anderen, und wenn man will werkgetreueren Interpretationen nicht frei von Zügen klassizistischer Reserve wirkt, einen flackernd-exaltierten Charakter, so als wolle Gould den Phantastiker Schumann gegen die Elemente des Akademischen und Genrehaften in Schutz nehmen. Ein wenig gegen den spätromantisch schwelgerischen und martialisch hämmernden Strich gebürstet klingen auch Goulds luzide Interpretationen von Skrjabins dritter und Prokofieffs siebenter Sonate. Die Platten, auf denen Gould zehn Brahms-Intermezzi und den Klavierpart in Richard Strauss' „Enoch-Arden"-Melodram spielte, sind leider aus den Katalogen verschwunden.

Gould und Beethoven

Glenn Gould ist längst zu einem Fall geworden. Man kann sich nicht mit einer Platte von Gould beschäftigen, ohne gezwungen zu werden, auf die Funktion des Interpreten zu reflektieren. Darüber hinaus kommt man nicht umhin — und gleichgültig ob man mit Goulds Extravaganzen nun einverstanden ist oder nicht —, aufs Neue sich mit den Notentexten zu beschäftigen. Und sei es auch nur, um nachträglich feststellen zu müssen, daß sich Gould tatsächlich die Ungeheuerlichkeiten geleistet hatte, die man eben gehört hatte. Man fragt sich, ob Goulds Willkürakte Zufall sind oder Methode, Gedankenlosigkeit, exzentrischer Snobismus oder konsequentes Ergebnis langer und gründlicher kompositorisch-interpretatorischer Analysen.

An Goulds Beethoveninterpretationen läßt sich seine Entwicklung und Problematik plastisch studieren. Die Gesamtveröffentlichung der fünf Klavierkonzerte, deren Einspielungen einige Jahre auseinanderliegen, ist besonders aufschlußreich, nicht zuletzt weil die Reihenfolge der Aufnahmen der der Werkentstehung entspricht. Auch Goulds Gegner werden kaum bestreiten können, daß seine Interpretationen des B-dur- und des C-dur-Konzerts geradezu Modellcharakter tragen. Sie wirken wie eine mühelos zwingende Bestätigung für Adornos These, daß man die Klassiker immer schneller spielen müsse, wolle man ihren kompositorischen Sinn heute noch sinnvoll realisieren. Beide Stücke spielt Gould mit höchst gespannter Eleganz, so daß es ihm gleichsam gelingt, Konversations- und Revolutionsstück auf einen Nenner zu bringen. In den Ecksätzen des C-dur-Konzerts präsentiert sich Gould mit zwei skurril verzwickten und reibungsreichen Kadenzen auch als Klavierkomponist von einiger Originalität. Technisch wie stilistisch sind die beiden ersten Konzerte makellos unanfechtbar. Ähnliches gilt auch für das c-moll-Konzert.

Im G-dur-Konzert hingegen fällt es schwer, sich mit Goulds nun extrem breiten Zeitmaßen anzufreunden. Der Anfang (auch die Reprise) wirkt durch unmotiviertes Arpeggieren und rhythmisch-metrische Unentschiedenheit quasi wie aus dem Leim geraten. Im Andante con moto neigt Gould ebenfalls zu übertriebener Verbreiterung und beim Rondothema fallen die Gegenakzente der linken Hand unter den Tisch. Schien Gould im G-dur-Konzert nicht ohne Konsequenz auf eine lyrische Phantasie zu zielen, so im Es-dur-Konzert auf eine „Eroica mit obligatem Klavier". Im breit genommenen Kopfsatz mit pompös-stimmig ausgespielter Arpeggien-Intrada verzichtet Gould auf solistische Extravaganzen vor allem agogischer Art und integriert den Klavierpart wirklich zwingend in den symphonischen Gesamtablauf. Wirkt der Satz anfänglich fast noch fassadenhafter als üblich, so entdeckt man im weiteren Verlauf immer mehr Momente beziehungsreicher Differenzierung. Das Stück gewinnt an Spannung, läßt aufhorchen und klingt wieder überraschend neu.

Bei den Sonaten freilich fallen die Extreme fast noch stärker ins Gewicht. Hier ist Gould nur selten gewillt, es beim alten zu lassen.

Gewiß erreicht Gould kaum je die Unanfechtbarkeit der Beethoveninterpretationen seines nur zwei Jahre älteren und nicht ganz so eigenwilligen Kollegen Friedrich Gulda, doch gelingt ihm dafür die schockhaft provozierende Aufbrechung traditioneller Modelle. Goulds Übertreibungen sind in der Tat bisweilen so exzessiv, daß man bei manchen Sätzen fast das Gefühl hat, sie zum erstenmal überhaupt zu hören. Mag sein Spiel in vielem aberwitzig klingen, so hat es doch Methode.

Auf seiner ersten Beethovenplatte spielt er die drei letzten Sonaten mit genialischer Freizügigkeit in Tempo, Phrasierung und Dynamik. Realisiert er etwa im ersten Satz von op. 111 manche Schroffheiten sogar abrupter als üblich, so nimmt er den crescendo-Schluß der Arietta-Variationen ganz ins piano zurück und stellt so den vorgeschriebenen dynamischen Verlauf förmlich auf den Kopf. In den drei Sonaten op. 10 spielt er die raschen Ecksätze so irrsinnig schnell, daß zwar nicht seine phänomenalen Finger wohl aber das Ohr des verunsicherten Hörers Mühe hat, dem Textverlauf zu folgen. Die Stücke verlieren so alle Behaglichkeit, und man wird zu höchster Konzentration gezwungen, will man noch Details erhaschen. Gould nimmt Beethovens Tempovorschriften wörtlich und verzichtet zugleich auf die unmotivierten Verbreiterungen der Sucher schöner Stellen. Doch dient ihm dafür die D-dur-Scheinreprise im Kopfsatz der F-dur-Sonate zum Vorwand für einen Andante-Abschnitt. Man kann sicher sein, daß Gould trotz seiner rabiaten Tempi noch in der Lage wäre, Beethovens Sforzati sinngemäß zu realisieren. Aber er tut dies nur selten. Die rapide Zielstrebigkeit scheint ihm wichtiger zu sein. Im Kopfsatz der D-dur-Sonate liefert Gould fast Schockeffekte quasi zweiten Grades. Frappierte Beethoven durch die Akzente auf den schwachen Taktteilen, so Gould



Wir können schlecht zeigen was diese Hi-Fi Anlage wirklich schön macht.

Es ist der Klang.

Zugegeben, es gibt sehr hübsche Geräte, die jeden vom Design her ansprechen.

Entscheidend jedoch ist der Klang. Sony hat beides.

Bedauerlicherweise können wir Sie hier nur das Design ahnen lassen.

Überzeugen Sie sich bei Ihrem Fachhändler von der Klangtreue dieser Anlage.

Hier nun die wesentlichen technischen Daten und Besonderheiten:

TA-1010

Integrierter Transistor-Stereo-Verstärker. Schaltung: quasi komplementär, 20 Transistoren, 5 Dioden. Sinus-Ausgangsleistung: 15 Watt pro Kanal an 8 Ohm. Klirrfaktor: weniger als 0,5% bei 1 kHz, Vollaussteuerung. Intermodulationsfaktor (60 Hz: 7 kHz = 4 : 1) weniger als 1% bei Vollaussteuerung.

ST 5600

FM/AM Stereo-Empfänger. **FM:**

Empfangsbereich: 87-108 MHz. Empfindlichkeit: 2,5 Microvolt. Signal-Rausch-Verhältnis: 65 dB. Frequenzumfang: 20 Hz - 15 kHz ± 1,5 dB. Antennen-Anschluss: 300 Ohm (symmetrisch). Klirrfaktor: Mono 0,3%, Stereo 0,5% bei 400 Hz, 100% Modulation. Pilottonunterdrückung 19 kHz, 38 kHz : 50 dB.

AM:

Empfangsbereich: 530 kHz - 1605 kHz. Empfindlichkeit: 10 Microvolt. Signal-Rausch-Verhältnis: 50 dB. Klirrfaktor: 0,8%.

TC-366

Tape-deck. 4 Spur Stereo-Mono professionelle 3-Kopf-Technik. 18 cm Spulen. Frequenzbereich: 30 - 20 000 Hz ± 3 dB. Signal- Rauschabstand grösser als 52 dB. Gleichlaufschwankungen kleiner als 0,09% bei 19 cm sec. 3 Bandgeschwindigkeiten 4,8; 9,5 19 cm sec horizontale oder vertikale Betriebslage. Bandart-Wahlschalter, normal und lownoise. Anzeige der Vu-Meter auch bei Wiedergabe.

Wenn diese Angaben wie Musik in Ihren Ohren klingen, haben wir doch erreicht, dass Sie eine Anzeige zum ersten Mal nicht nur gelesen, sondern auch gehört haben.

SONY

Sony G.m.b.H. 5 Köln 41
Aachener Straße 311

dadurch, daß diese erwarteten metrisch-dynamischen Querstände ausbleiben.
Herrscht im allgemeinen die Tendenz vor, das C-dur-Variationen-Andante der G-dur-Sonate op. 14.2 als ruhig-straffen Marsch zu spielen, so verlegt sich Gould hier ganz auf feierliche Breite. In die Gefilde musikalischer Absurdität führt seine Deutung der „Apassionata", deren erstes Allegro assai er konsequent zum Andante con moto umfunktioniert und dessen rasanteste Figurationen er noch ruhig-stimmig ausbreitet und dessen Triller er barockisierend langsam exerziert. Als Extrem interpretatorischer Eigenwilligkeit dürfte dieser in seiner schon fast grotesken Starre ein nonplusultra darstellen. Aber auch hier verhilft Goulds fixe Idee, die man nicht zu teilen braucht, zur kritischen Reflexion über das Stück. Mit dem Kopfschütteln allein ist eben doch schon manches getan.
In einem Spiegel-Interview hat sich Mauricio Kagel über die Beethoveninterpretation geäußert und fand, daß man gerade das permanente Rubato (Mahler lehnte es ab, seine Symphonien zu metronomisieren, da ja schon nach dem ersten Takt das Tempo wieder ganz anders sein müsse) anwenden solle und die Sforzati gar nicht schroff genug bringen könne. Dennoch äußerte er sich anerkennend über Glenn Gould, der diese Forderungen gewiß nur recht bedingt erfüllt. Dennoch liegt darin kein Widerspruch. Denn Goulds pianistische Aktionen als Beethoveninterpret nähern sich in ihren Extremfällen schon fast den kompositorischen Techniken von Kagels „Ludwig Van"-Platte und -Film, der Verfremdung altbekannten musikalischen Materials durch Ungebräuchlichkeiten des Tempos, der Phrasierung und der Dynamik. Goulds fulminante Einspielung von Beethovens „Fünfter" in der Klaviertranskription von Franz Liszt gehört auch in diesen Zusammenhang.
Wer geglaubt hatte, daß Goulds interpretatorische Abweichungen doch mehr oder minder zufällig sich ergäben, wurde in dem Gould-Beethoven-Film des kanadischen Fernsehens, den der WDR im September gesendet hat, eines besseren belehrt. Sieht man einmal von den ganz anders gearteten Kagel-Filmen ab, so war dies gewiß eine der wichtigsten und instruktivsten Musik-Produktionen, die das Fernsehen gebracht hat. Gould diskutierte mit einem Kritiker, trug seine eigenen Vorstellungen vor, demonstrierte sie am Flügel und wirkte dabei so gelassen-konzentriert, daß die Behauptungen von seiner irren Exzentrizität auf einmal doch ein wenig als Greuelpropaganda traditionalistischer Ideologen erschienen. Gould erläuterte und belegte, warum man in den Kopfsätzen des c-moll- und Es-dur-Konzerts und der c-moll-Sonate op. 10.1 im eingeschlagenen Tempo bleiben müsse, und plädierte damit für die Werk- und Texttreue, um dann mit seiner Begründung für die erwähnte Tempoabweichung in der F-dur-Sonate und das potentiell polyphone Hervorkehren von Gegenstimmen sich für das interpretatorische „Umkomponieren" auszusprechen. Die These, daß man das Variationsthema von Mozarts A-dur-Sonate fast bis zu quasi Webernscher Ausgespartheit spreizen müsse, wolle man ihm noch gerecht werden, da das ursprünglich angebrachte Tempo schon durch Hollywoodsche Streicher-Sauce desavouiert sei, entbehrte nicht attraktiver Sophistik. Der Interpret emanzipiert sich.

Die Kleine mit dem großen Hi·Fi-Klang: Servo-Sound Cybernetic Hi·Fi.

Je größer der Lautsprecher, umso besser der Klang. Stimmt, aber... «Servo-Sound» bringt jetzt «Die Kleine» mit dem großen Hi·Fi-Klang.

Denn «Servo-Sound» entwickelte ein völlig neues System: Lautsprecher, die in ihrer Klangeigenschaft praktisch unabhängig sind von der Größe der Boxe.

«Servo-Sound» behandelt Verstärker, Lautsprecher und Gehäuse als eine untrennbare elektroakustische Einheit. So werden mechanische Resonanzen durch elektromechanische Gegenkopplung, dem Servo-System, unterdrückt – wesentlich wirksamer, als dies mit allen mechanischen Dämpfungsmöglichkeiten erreicht werden kann. Das Ergebnis: Eine homogene Schallabstrahlung im gesamten Übertragungsbereich und eine – für Miniaturboxen – unwahrscheinliche Baßwiedergabe durch «Stereo-Crossing».

Kurz: «Die Kleine» von «Servo-Sound» bietet echten, unverfärbten High Fidelity-Klang aus einem Lautsprechergehäuse von nur 10 Liter Inhalt.

Sie müssen sich «Die Kleine» beim Fachhändler mal anhören!



SERVO-SOUND

Neu im

THORENS

Hi·Fi-Programm

Ausführliche Unterlagen auch bei Paillard-Bolex GmbH, 8045 Ismaning bei München

zu den soziologischen konsequenzen

neues sehen+ hören

der jüngsten technischen entwicklung

Zwischen dem Erscheinen der ersten Langspielplatten und der Heraufkunft von Videokassetten (und schließlich auch der Bildplatte) liegt ein Zeitraum von weniger als einem Vierteljahrhundert. Das Tempo der technischen Entwicklung scheint uns etwas von der Besinnung zu rauben, die wir nötig haben, um der gesellschaftlichen Folgen inne zu werden, die von dieser Entwicklung ausgelöst werden. Gewiß, man zitiert heute immer bereitwilliger Walter Benjamins Essay über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (der immerhin schon vor 34 Jahren veröffentlicht wurde!); doch es ist noch wenig geschehen, um von diesem Ansatz aus das Schicksal zu zeichnen, welches dem Sehen und Hören in der stürmischen Entwicklung der audio-visuellen Medien widerfährt. Wir sind — immer noch — gewohnt, die Rolle dieser Medien vornehmlich unter dem Aspekt der Reproduktion zu begreifen. Diese Auffassung hindert uns daran, den vollen Beitrag der Technik zur autonomen Entwicklung neuartiger Prozesse künstlerischer Kommunikation zu verstehen.

„Man wird den Begriff der ‚audio-visuellen Hilfsmittel', der sich in jedem Handbuch befindet, eines schönen Tages über Bord werfen müssen." Dieser Satz findet sich in einem gedankenreichen und anregenden Buch des römischen Universitätsprofessors Enrico Fulchignoni, das den Titel führt „La moderna civiltà dell'immagine". Es sei an der Zeit, so führt Fulchignoni darin aus, eine ästhetische, psychologische und soziologische Formel für jene perfekt und geheimnisvoll strukturierten autonomen Gebilde zu suchen, die sich in der Schallplatte und der Photographie, dem Film und der Television präsentieren. Wer die jüngste Geschichte der Schallplatte verfolgt hat, wird dem Gedanken zustimmen. Die Platte trägt, wie man weiß, nicht etwa bloß zur Reproduktion bei, sondern „produziert" in ihrem Bereich auch ästhetisch Neuartiges. Sogar ihr Verhältnis zu manchen Musikwerken der Vergangenheit offenbart einiges davon. Eine gründliche Untersuchung könnte zeigen, welchen Anteil dieser angeblich bloß „technische Mittler" an der Renaissance mancher Werke von Berlioz oder Mahler hat.

Die traditionelle Auffassung, die der audio-visuellen Technik bloße Mittler-Funktion zuschreibt, könnte in naher Zukunft zu Fehlentwicklungen führen. Das klingt pessimistisch. Man sollte jedoch in diesem Zusammenhang die Warnung nicht überhören, die John Culshaw kürzlich ausgesprochen hat. Culshaw, der früher für große Aufnahmeprojekte der englischen Decca verantwortlich war und der nun die Musikabteilung des Fernsehens von BBC betreut, betont in einem Artikel „The Outlook for Video Music" (in der September-Ausgabe der englischen Zeitschrift „The Gramophone"), wie sehr das neue Audio-Video-Repertoire nach eigens hierfür geschaffenen Werken verlangt. Er erwähnt als Beispiele hierfür Arbeiten von Künstlern wie Norman McLaren oder Alwin Nikolais, die gewohnt sind, sowohl Ton wie Bild für das technische Medium selbst zu entwerfen. Doch Culshaw zweifelt daran, daß die Schallplattenindustrie dieses neue künstlerische Idiom auch sogleich erkennen würde. Es besteht die Gefahr, so meint Culshaw, daß die Plattenproduzenten für ihre neuen Video-Veröffentlichungen entweder auf vorhandene Filme zurückgreifen oder selbst ähnliche Produktionen ins Werk setzen. Der Gedanke, daß die Videokassette auf dem Gebiet der Musik im Grunde nur das zu bieten habe, was sonst auch über das Fernsehen vermittelt werden kann, erscheint ihm mit Recht gefährlich. Der Käufer wird von der Videokassette ein „wiederholbares Programm" erwarten dürfen. Und um den Unterschied zwischen der TV-Produktion einer Symphonie Beethovens und der Videokassette als Träger dieser Symphonie klarzumachen, bedient sich Culshaw einer anschaulichen Formulierung: „Will man wirklich immer, wenn eine bestimmte Phrase in einer Symphonie Beethovens erklingt, die Pustel auf der Nase des Oboisten sehen?"

Die Turbulenz einer — gewiß verständlichen — Propaganda für den Video-Aspekt der jüngsten technischen Entwicklung sollte nicht dazu verführen, die immer noch gewichtige Dominanz des Audio-Moments zu übersehen. In seinem Bericht über die Bildplatte (im September-Heft dieser Zeitschrift) hat Karl Breh mit Recht vermerkt: „Die für den HiFi-Freund aufregendste Perspektive an der Bildplatte ist die Tatsache, daß sie selbstverständlich auch als reine Audio-Platte verwendbar ist." Die technischen Vorteile dieser neuen Entwicklung haben im Lichte jüngster soziologischer Analysen ganz besondere Bedeutung. Ich meine damit jene Untersuchungen, die auf eine höchst intensive Belebung der Audio-Kultur hinweisen in einer Epoche, die nach manchem Vorurteil der Dominanz des Bildes ausgeliefert sei.

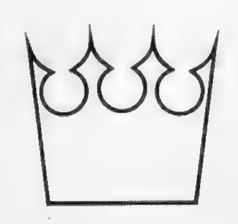
Das Musikleben unserer Zeit liefert untrügliche Zeugnisse dafür, daß die rein

Kostbare Geschenk-Kassetten im Sonderangebot

Wolfgang Amadeus Mozart
Cosi fan tutte
Gesamtaufnahme in italienischer Sprache
Celestina Casapietra, Sylvia Geszty, Sopran;
Annelies Burmeister, Alt; Peter Schreier, Tenor;
Günther Leib, Bariton; Theo Adam, Baß;
Staatskapelle Berlin; Dirigent Otmar Suitner
Kassette mit 3 Langspielplatten
80 408 XR STEREO
Sonderpreis 39 DM eurodisc

Georg Friedrich Händel
Der Messias
Gesamtaufnahme in deutscher Sprache
Ingrid Bjoner, Sopran; Hertha Töpper, Alt;
Josef Traxel, Tenor; Kieth Engen, Baß;
Heinz Friedrich Hartig, Cembalo;
Wolfgang Meyer, Orgel;
Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin;
Berliner Symphoniker; Dirigent Karl Forster
Kassette mit 3 Langspielplatten 70 405 XK STEREO
Sonderpreis 39 DM eurodisc

Ludwig van Beethoven
Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 1–5
Gesamtausgabe
Emil Gilels, Klavier
Cleveland Orchestra; Dirigent George Szell
Kassette mit 5 Langspielplatten 80 176 XK STEREO
Sonderpreis 59 DM eurodisc
Ausgezeichnet mit dem
Deutschen Schallplattenpreis 1970



Georges Bizet
Carmen
Gesamtaufnahme in französischer Sprache
Anna Moffo, Helen Donath, Arleen Auger, Sopran;
Jane Berbié, Alt; Franco Corelli, Jean-Christophe Benoit,
Karl-Ernst Mercker, Tenor; Piero Cappuccilli,
Barry McDaniel, Bariton; José van Dam, Baß;
Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin;
Dirigent Lorin Maazel
Kassette mit 3 Langspielplatten 80 489 XR STEREO
Einführungspreis bis 31. 12. 1970 39 DM
danach 48 DM
eurodisc

... hinsichtlich der Authentizität wie der künstlerischen Interpretation eine »Carmen« der Superlative. To Burg

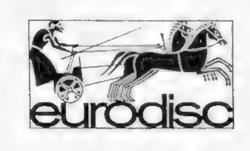
Johann Sebastian Bach
Clavierübung 1. Teil, 6 Partiten
Gustav Leonhardt spielt auf einem Cembalo
von Martin Skowroneck 1962 nach J. D. Duelcken 1745
Kassette mit 3 Langspielplatten HM 30 928 XK STEREO
Sonderpreis 48 DM harmonia mundi

Carl Orff
Die Kluge
Gesamtaufnahme
unter der Regie von Carl Orff
Lucia Popp, Sopran; Ferry Gruber, Manfred Schmidt,
Tenor; Heinz Friedrich, Claudio Nicolai,
Thomas Stewart, Bariton; Kurt Böhme,
Gottlob Frick, Richard Kogel, Baß;
Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks München
Dirigent Kurt Eichhorn
Kassette mit 2 Langspielplatten 80 485 XR STEREO
Sonderpreis 29 DM eurodisc

Johann Sebastian Bach
Messe in h-moll BWV 232 »Hohe Messe«
Friederike Sailer, Sopran; Margarete Bence, Alt;
Fritz Wunderlich, Tenor; Erich Wenk, Baß;
Susanne Lautenbacher, Violine; Karl Strobel, Flöte;
Siegfried Hopf, Friedrich Milde, Oboi d'amore;
Karl Arnold, Horn; Schwäbischer Singkreis;
Orchester des 35. Deutschen Bachfestes;
Dirigent Hans Grischkat
Kassette mit 3 Langspielplatten 80 010 XK STEREO
Sonderpreis 30 DM eurodisc

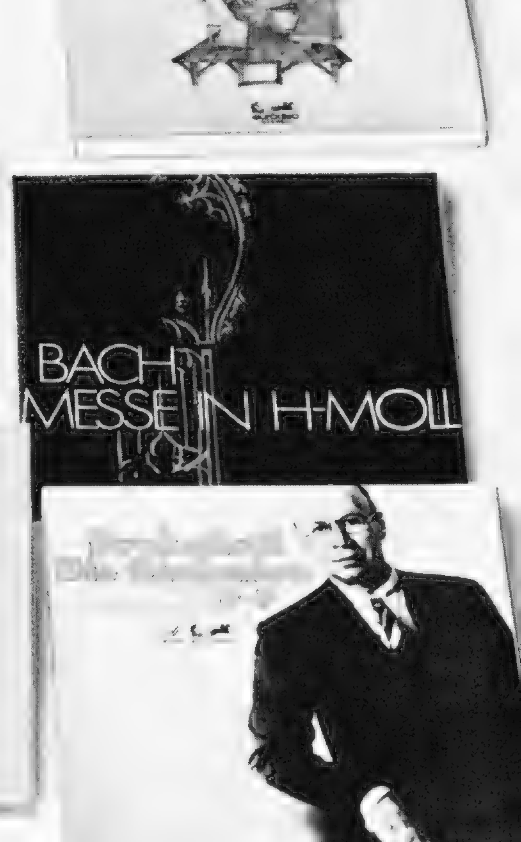
Serge Prokofieff
Sinfonien Nr. 1–7
Gesamtausgabe
Großes Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR;
Dirigent Gennadi Roshdestwensky
Kassette mit 6 Langspielplatten 80 640 XK
Sonderpreis 59 DM Melodia-Eurodisc
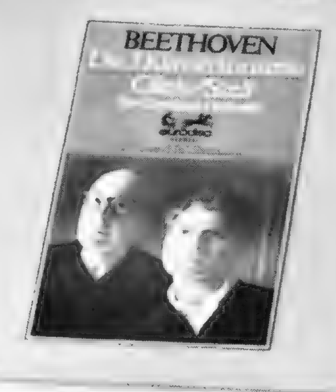












JOHANN
SEBASTIAN
BACH
Sechs Partiten
CLAVIERÜBUNG ERSTER TEIL
GUSTAV LEONHARDT
CEMBALO



ungeb. Preise

musikalische Mitteilung auch in der vermeintlichen Bildschirm-Zivilisation nichts an Bedeutung verloren, ja vielleicht sogar manches gewonnen hat. Freilich haben sich bisher nur wenige Kulturkritiker mit diesem Phänomen befaßt. Der rasante Aufschwung gewisser Genres der Pop-Musik, angeregt, wenn nicht gar bedingt, durch die Schallplatte ist ein Beispiel hierfür. Historiker und Pädagogen älterer Schule vermerken die Entwicklung entweder gar nicht oder nur mit Bedauern, ohne gewahr zu werden, daß die technischen Medien eine völlig neue, massenhafte Form musikalischer Selbsttätigkeit der jungen Generation herbeigeführt haben. Sogar in amerikanischen Untersuchungen (wie etwa in der 1967 abgeschlossenen soziologischen Dissertation „Popular Music: A Study in Collective Behaviour" von H. D. Jolly) ist dieser Aspekt noch kaum berührt, obgleich auch dem oberflächlichen Beobachter nicht verborgen bleiben kann, welche Rolle Tausende von „Beat-Gruppen" heute spielen. Kaum bemerkt von der offiziellen Musikpädagogik, und jedenfalls unbewältigt von ihr, vollzieht sich die massenhafte Entfaltung einer „musikalischen Subkultur", die von der Schallplatte (und vom Rundfunk, der Schallplattenmusik vermittelt) gesteuert wird. Die alte These, daß „mechanische Musik" zum Absterben musikalischer Aktivität führen müßte, ist längst von der Praxis widerlegt. Im Grunde müßten die Pädagogen überall erfreut sein über diesen elementaren Durchbruch zum „Selbstmusizieren", dessen Zeugen wir heute sind.

Diese Tendenz wird heute weder von nationalen Grenzen noch von politischen Barrieren beeinträchtigt. Das zeigt z. B. eine Untersuchung, die von einem Team ungarischer Forscher jüngst dem in Varna (Bulgarien) tagenden Weltkongreß für Soziologie vorgelegt wurde. Aus der Untersuchung geht hervor, daß in Budapest allein im Jahre 1968 etwa 20 000 junge Menschen auf dem Gebiet der Beat-Musik aktiv waren.

Bedenkt man, daß das Instrumentarium, welches die Beat-Gruppe braucht, recht ansehnliche finanzielle Mittel erfordert, dann muß dieser sozusagen mit Naturgewalt erfolgende Durchbruch zu einer musikalischen Selbsttätigkeit neuen Typs besonders imposant erscheinen. Die Einbeziehung zum Mikrophon und Verstärker, Hallgerät und Lautsprecher in die Gerätschaft dieser musikalischen Subkultur ist ein Phänomen, das der Kenntnisnahme durch Pädagogen und Soziologen harrt. Eine oberflächliche Betrachtung begnügt sich damit, die von solcher Musizierpraxis entfaltete Schallintensität zu registieren und diese der bescheideneren Intensität herkömmlicher „live"-Musik gegenüberzustellen. Dabei wird jedoch übersehen, daß die von Menschen gemachte Musik schon immer in Relation zur gesamten Schallumwelt stand. Diese Umwelt aber hat sich in den letzten Jahrzehnten gewaltig verändert.

Den gewandelten Charakter unserer „Schall-Landschaft" hat kürzlich ein kanadischer Komponist und Musikpädagoge betont. In seiner kleinen Schrift „The New Soundscape" (Ontario 1969) versucht R. Murray Shafer ein schematisches Bild der historischen Veränderung dieser Schall-Landschaft (die er „Soundscape" nennt) zu entwerfen. Er unterscheidet die Schallereignisse nach ihrer Herkunft: 1. natürliche Schallereignisse (Rauschen des Windes, des Wassers, Vogelstimmen, Donner usw.), 2. von Menschen erzeugte Schallereignisse und schließlich 3. Schallereignisse, die von Werkzeugen und technischen Geräten erzeugt werden. Dabei ergibt sich das obenstehende Schema.

	Natürlicher Schall	Vom Menschen erzeugt	Werkzeuge, Technik
Primitive Kulturen	69 %	26 %	5 %
Mittelalter, Renaissance, vor-industrielle Kultur	34 %	52 %	14 %
Postindustrielle Kultur	9 %	25 %	66 %
Heute	6 %	26 %	68 %

Diese schematische Übersicht — die nur Tendenzen erkennen lassen soll, ohne daß die absoluten Ziffern bedeutsam wären — läßt deutlich werden, wie sehr die Technik an der Veränderung der Schallumwelt mitgewirkt hat. Kein Zweifel: auch die Hörgewohnheiten und die ästhetischen Erwartungen müssen dadurch beeinflußt worden sein. Man wird kaum leugnen können, daß die Stilisierung des „natürlichen" Umweltschalls, wie wir sie etwa aus manchen Abschnitten von Haydns „Jahreszeiten" oder Beethoven Pastoralsinfonie kennen, auf die Menschen heute anders wirken muß, als vor anderhalb Jahrhunderten.

Diese und manche andere Erwägung ähnlicher Art sind geeignet, die soziologischen Konsequenzen der industriellen Revolution auch auf dem Gebiet der Musik bewußt zu machen. Anders als bei den meisten „Stilwandlungen" der Vergangenheit handelt es sich bei der Evolution der Musik unserer Epoche um grundlegend neue Triebkräfte. Die Technik, weit davon entfernt, nur für Mittlerdienste herzuhalten, hat das Innerste der Substanz des musikalischen Kunstwerks ergriffen und ist im Begriffe, den Prozeß musikalischer Mitteilung und Wahrnehmung radikaler zu verändern als je zuvor. Es bleibt freilich noch zu prüfen, inwieweit die Konstanten des dem Menschen eigenen musikalischen Verhaltens dieser Evolution Grenzen setzen werden. Auch die Ergebnisse der Psychoakustik und Psychooptik werden ins Kalkül zu ziehen sein, wenn die Richtung bestimmt werden soll, welche das neue Hören und das neue Sehen nehmen können.

Nur um das Erkennen der Tendenzen geht es. Von Prognosen sollte gar nicht die Rede sein. Wer hätte — Hand aufs Herz! — vor 20 Jahren vorauszusagen gewagt, daß die Entfaltung der Audio-Technik von einer Belebung der live-Musik und von einem neuen Aufschwung musikalischer Selbsttätigkeit begleitet sein würde? Noch viel schwieriger scheint es, die Konsequenzen einer dem Heimgebrauch dienenden entfalteten Audio-plus-Video-Technik vorzuahnen. Recht hohen Grad an Wahrscheinlichkeit wird jedoch der Satz haben, daß eine in den Vorstellungen von gestern entworfene Repertoire-Politik die ästhetischen Möglichkeiten der neuen Technik nicht ausschöpfen kann.

Kurt Blaukopf

DONAUESCHINGEN 1970

Musikfeste sind eine heikle Sache geworden. Die großen Festivals der offiziellen Kultur, wie Bayreuth oder Salzburg, zeugen von der Stagnation des Immergleichen, aber auch die etablierten Veranstaltungen der Neuen Musik sind in eine Krise geraten, tendieren zu hermetischen Zirkeln, in denen sich Komponisten, Interpreten, Manager und Kritiker treffen und deren Publikum ebenfalls relativ konsistent erscheint. Hinzu kommt der Zwang, ständig neue Stücke vorstellen zu müssen, was bei der Vielzahl von Ereignissen auch zu einer quantitativen Überforderung der Komponisten führt, die Veranstalter zu immer eifrigerem Suchen zwingt, das allzuoft gerade nicht zu Neuem, sondern zum Rückgriff auf bewährte Namen führt. Womit die Zirkelfalle wieder zuschnappt. Im Falle der Donaueschinger Musiktage ist man im Laufe der letzten Jahre allmählich zu der Einsicht gelangt, daß sich mit Stücken für großes Orchester allein heute nicht mehr viel ausrichten läßt, auch wenn diese durch die Existenz des Südwestfunkorchesters unter Ernest Bour programmatisch weiterhin dominieren.

Auch für dieses Jahr hat der im August verstorbene Heinrich Strobel wieder einmal — wie schon 1967 — dem Free Jazz in Donaueschingen Raum gegeben. So



begrüßenswert solche Öffnungen grundsätzlich sind: das Ergebnis hielt sich doch ein wenig zu sehr im Rahmen lautstarker Fadheit. Alexander von Schlippenbachs „Globe Unity Orchester" wirkte dabei in mancher Hinsicht fast aggressiver als „Sun Ra and his intergalactic Research Arkestra", deren hohe Vorschußlorbeeren durch simple Lichtarrangements und immer mehr in triviale Routine absinkende Improvisationen desavouiert wurden. Krysztof Pendereckis Action für Globe Unity waren, wie fast erwartet, nicht fertig geworden. Haubenstock-Ramatis Madrigal für das Kasseler Vokalensemble blieb blaß. Etwas interessanter, zumindest als Symptom, wirkte das mit Happening und Environmentmomenten angereicherte Stück des Jazzmusikers Wolfgang Dauner, auch wenn manches herzlich platt war.

Die zweite Donaueschinger Ausblicksrich-





Braun L 610
Übertragungsbereich
30 . . . 25 000 Hz
Belastbarkeit 35 Watt
Nennscheinwiderstand 4 Ohm
Bestückung: 1 dynamischer Tieftonlautsprecher, 1 dynamischer Hochtonlautsprecher mit Kalottenmembran.
Abmessungen:
45 x 25 x 22 cm (b x h x t)
DM 460,-

Vorgängerin der L 610 war L 600/1.
«Auffällig war der insgesamt sehr sauber wirkende Klang». hieß es zur L 600/1 in einem fono forum Test.



Braun L 710
Übertragungsbereich
25 . . . 25 000 Hz
Belastbarkeit 40 Watt
Nennscheinwiderstand 4 Ohm
Bestückung: 2 dynamische Tieftonlautsprecher, 1 dynamischer Kalottenmittelton-, 1 dynamischer Kalottenhochtonlautsprecher.
Abmessungen:
31 x 55 x 24 cm (b x h x t)
DM 595,-

Laut HiFi Stereophonie zeichnet sich L 710 *«durch ungewöhnliche Durchsichtigkeit des Klangbildes, hervorragendes Impulsverhalten im Mitten- und Höhenbereich sowie eminent kräftige Bässe aus»*.



Braun L 810
Übertragungsbereich
20 . . . 25 000 Hz
Belastbarkeit 50 Watt
Nennscheinwiderstand 4 Ohm
Bestückung: 2 dynamische Tieftonlautsprecher, 1 dynamischer Kalotten-Mittelton-, 1 dynamischer Kalottenhochtonlautsprecher.
Abmessungen:
36 x 65 x 28 cm (b x h x t)
DM 895,-

«Als helltimbrierte, 'brillante' Box», hieß es im fono forum test, *«setzt die neue L 810, die erste deutsche Box mit einem Kalottenmitteltöner, durchaus die Braun-Tradition fort.»* Sie *«erzielte nicht nur für die Begriffe brillant, vordergründig, natürlich Spitzenpositionen, sondern ging zugleich als die sonorste, durchsichtigste und angenehmste Box des Felds aus dem Test hervor»*.



Braun L 910
Übertragungsbereich
20 . . . 25 000 Hz
Belastbarkeit 60 Watt
Nennscheinwiderstand 8 Ohm
Bestückung: 1 dynamischer Tiefton-, 3 dynamische Mittelton-, 1 dynamischer Hochtonlautsprecher (Kalottenmembran).
Abmessungen:
42 x 85 x 33 cm (b x h x t)
DM 1500,-

Kommentar der HiFi Stereophonie: *«Beim Abhören von Musikprogrammen entschied sich die Mehrheit der Jury für die L 910, wohl wegen deren Klarheit der Klangdefinition und wegen ihrer Impulstreue auch im Baßbereich.»*
Und fono forum schrieb:
«Mit ihrem hellen, brillanten und schlanken Klangbild verleugnet auch die L 910 nicht ihre Herkunft aus dem Hause Braun. Im Punkt 'natürlich', der auf die klare Definition der Klangfarben abzielt, erreichte sie die Spitzenposition des Feldes.»





tung der letzten drei Jahre ist der Musik-Film, der 1969 mit Mauricio Kagels „Duo“ und „Hallelujah“ Furore machte. Diesmal wurde Kagels Film „Ludwig Van“ zum Ereignis. Kagel, dem man sonst in Darmstadt und Donaueschingen mit Scheu begegnet, ist mit Ludwig Van eine fesselnde negativ-satirische Hommage zum Beethovenjahr gelungen, wie sie in Anbetracht des vorwaltenden Beethoven-Rummels kaum griffiger gedacht werden kann. Kagels instrumentale Verfremdungen und grotesken Bild-Kompositionen plädieren dabei keineswegs gegen, sondern fast emphatisch für Beethoven, so befremdlich und verzerrt manches auch klingen und aussehen mag. Der Film über Boulez' Le Marteau sans Maître wirkte hingegen recht akademisch: ein Meisterwerk, vom Meister meisterlich präsentiert.

Das traditionelle Orchesterkonzert unter Ernest Bour brachte als in Memoriam-Heinrich-Strobel-Aufführung Strawinskys Bläser-Symphonien. Heinz Holligers „Pneuma“ für Bläser zeigte Holliger nun endgültig auf dem Weg weg vom esoterischen Schönklang und vom Ideal der seriell-klassischen Tonhöhenkomposition und zur effektvollen Geräuschkomposition hin. Enttäuschend war Luis de Pablos „Heterogeneo“, dessen Orchesterpart den Collageanspruch keineswegs einlöste und dessen Sprecherpart altmodisch melodramatisch blieb. Attraktiver geriet „Überwindung“ von Carlos Roque Alsina, gleichsam eine Geschichte seiner subjektiven kompositorischen Entwicklung, die in manchem fast Assoziationen an „Tod und Verklärung“ nahezulegen schien.

Als noch jenseitiger intendiert erwies sich Stockhausens jüngste Komposition „Mantra“ für Alfons und Aloys Kontarsky, die nicht nur am Klavier, sondern auch mit Schellen, Holzblöcken und vor allem elektronischen Zusatzgeräten wie Ringmodulatoren agierten. Mantra bedeutet in der indischen Philosophie, wie sie Stockhausen der Lehre Sri Aurobindos entnimmt, soviel wie erhebend-überbewußte Musik und Poesie. Die einstündige Komposition fügt sich in Stockhausens Tendenz zur Meditationsmusik, ist jedoch nicht auf intuitive Improvisation abgestellt, sondern exakt durchkomponiert. Zugleich nähert sich der elektronisch modulierte Klavierklang dem präparierten John Cages und die manische Repetition, auch antiphonisch eingesetzter Kurzformeln der religiösen Programmatik Olivier Messiaens. Im Ganzen eine ausgedehnt-reizvolle kompositorische Regression.

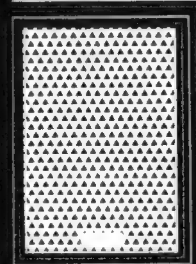
Gerhard R. Koch

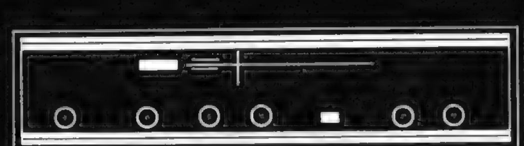
Bild Seite 1087 oben zeigt Alexander von Schlippenbach und sein Globe Unity Orchester unten Sun Ra an der Elektronen-Orgel. Seite 1090 links Carlos Roqué Alsina mit 4 Solisten und dem Symphonieorchester des Südwestfunks, rechts Solist des Sun Ra

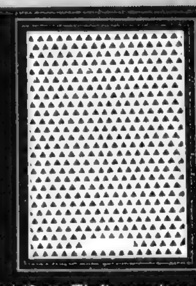


Warum kaufen Sie sich für 367 Mark nicht gleich einen richtigen Plattenspieler? Mit Riemenantrieb. Mit Synchronmotor.









Unter "richtig" verstehen wir Plattenspieler, die neben einem modernen Styling die technischen Voraussetzungen eines hochwertigen Studioplattenspielers mitbringen: Statisch ausbalancierter Tonarm, Synchronmotor, Riemenantrieb, Anti-Skating-Vorrichtung, 30 cm Plattenteller - um nur einige aufzuzählen. Der Pioneer-Plattenspieler PL-12 AC bringt alle diese technischen Voraussetzungen mit. Und kostet nicht mehr als DM 367,- - Das ist eine Leistung. Eine echte Pioneer-Leistung.

WEITERE TECHNISCHE DATEN DES PL-12 AC:
MOTOR: 4-poliger Synchronmotor
PLATTENTELLER: 30 cm Ø, Aluminiumlegierung, Spritzguß
DREHZAHLEN: 45 und 33 1/3 UpM
FREMDSPANNUNGSABSTAND - besser als 45 dB
GLEICHLAUFSCHWANKUNGEN: unter 0,12 %.

Kombinieren Sie den Plattenspieler PL-12 AC mit dem Pioneer-Receiver FX-330 und den Boxen der neuen Generation CSE-200 oder CSE-201, dann haben Sie eine erstklassige HiFi-Stereoanlage der mittleren Preisklasse.

TECHNISCHE DATEN RECEIVER FX-330:
AUSGANGSLEISTUNG: 25 W
KLIRRFAKTOR: kleiner als 1 % (bei 1KHz volle Leistung)
FREQUENZBEREICH: 20-60.000 Hz ± 3 dB
UKW-EMPFINDLICHKEIT: 1,7 u V/26 dB
Automatisch umschaltender UKW-Stereo-Dekoder mit hoher Stereokanaltrennung und minimaler Verzerrung unter 1 % bei 100 % MPX-Modulation.
TECHNISCHE DATEN BOXEN CSE-200 UND CSE-201:
2-Wege-Regalbox (DIN 45500). 20 Watt belastbar.
LAUTSPRECHER: 1 16 cm Tieftonsystem, 1 5 cm Spezial-Hochtonlautsprecher
FREQUENZGANG: 50-20.000 Hz

Kostenpunkt der kompletten Anlage? Unter DM 1.300,- incl. MWST! Fragen Sie Ihren Fachhändler. Informieren Sie sich also vor dem Kauf. Fragen Sie nach den oben aufgeführten technischen Details. Sie bekommen heute erstklassige Technik auch schon zu günstigem Preis. - Bei Pioneer.
Schreiben Sie uns. Schicken Sie uns den Coupon.



Schicken Sie mir ausführliches Informations- und Prospektmaterial über das HiFi-Programm von Pioneer. (Bitte ausschneiden und einschicken. Absender nicht vergessen!)

Deutsche Pioneer-Vertretung:
C. Melchers & Co., 28 Bremen 1,
Schlachte 39/40, Tel. (0421) 31691.

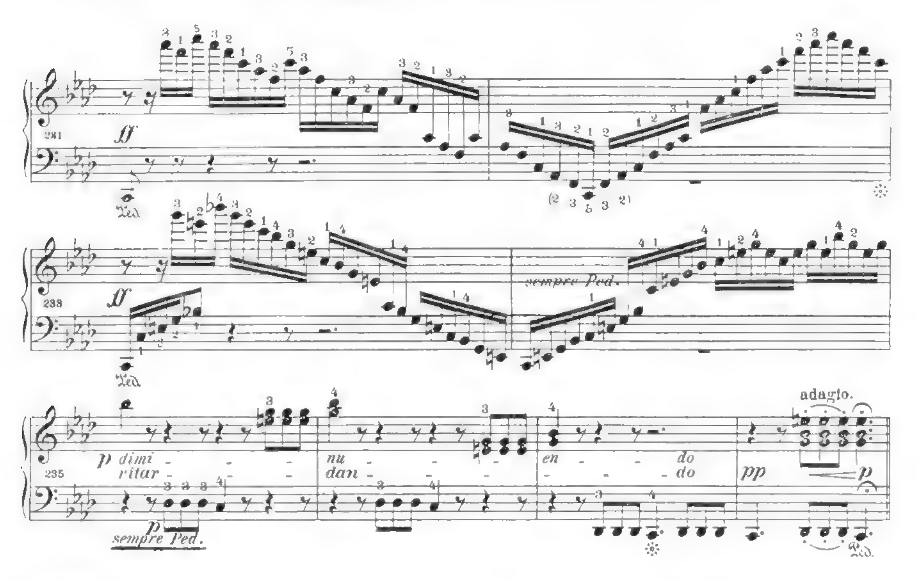
»APPASSIONATA«

Zur Interpretationsgeschichte (II) 1. Satz

Vorbemerkung: In Heft 11/1970 wurde die Darstellung der Interpretationsgeschichte des ersten Satzes von Beethovens Sonate opus 57 begonnen. Diesem Überblick, der hier fortgesetzt wird, liegen Schallplattenaufnahmen aus vier Jahrzehnten zugrunde.

1. Tempo, Rhythmus, Agogik

Die unter diesem Titel zusammengefaßten Aspekte wurden im ersten Teil dieser Darstellung (Heft 11/1970) behandelt. Dabei wurde eine tabellarische Übersicht der Spieldauer und Metronomangaben für 13 Aufnahmen versucht.



2. Pedal

In der Handschrift finden sich einige wenige Pedalzeichen, so z. B. in den Takten 123 bis 132, Takt 218 . . .

Beethoven schrieb hier selten Pedal vor, aber wenn, so findet sich immer das Zeichen für die Abpedalisierung. In diesem Zusammenhang sei auf die diesbezüglich interessanteste Stelle verwiesen, nämlich die zu Beginn des Taktes 233 stehende Pedalisierungsvorschrift, die erst am siebenten Achtel des Taktes 237 aufgehoben wird. Diese Anweisung des Komponisten — auf heutigen Instrumenten befolgt — bedeutet das fortwährende Zusammenklingen von „des — des — des — c", also der kleinen Sekund.
Um den Grund dieser Maßnahme zu verstehen, muß man weiter ausholen. Beethoven wünscht schon seit Takt 231 den fortwährenden Orgelpunkt C, wie aus den Pedalzeichen hervorgeht, obwohl das notierte c dem Wert einer Achtelnote, in Takt 233 sogar nur dem einer Sechzehntelnote entspricht. Josef Dichler nennt dies „technische Notation" („. . . weil nicht der tatsächliche Klang, sondern nur die technisch-fingermäßige Ausführung fixiert ist"). [1]

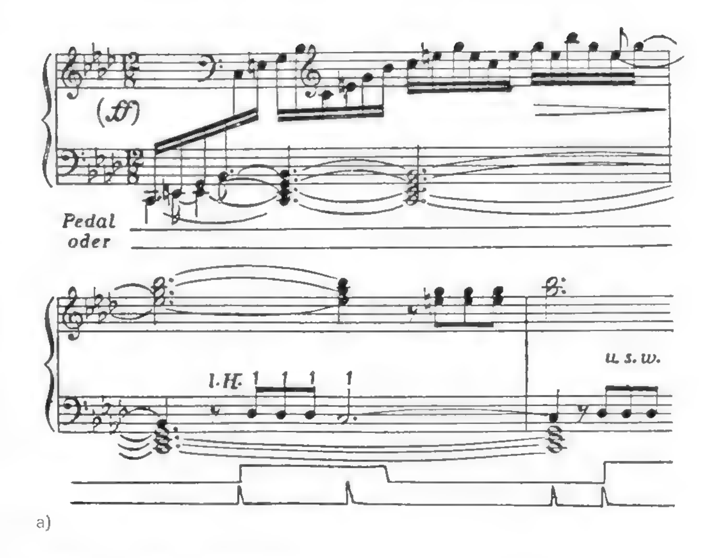
Der in Takt 233 einsetzende Dominantseptakkord soll also seinen Grundton bis in die Mitte des Taktes 237 durchklingend beibehalten. Am Hammerklavier war dies gut durchführbar. Beethovens Instrument war bedeutend schwächer im Klang, das Diminuendo stärker, so daß Töne schon nach relativ kurzer Zeit verklangen. Heute wird man sicher nicht textgetreu pedalisieren können, sondern sich um einen Kompromiß bemühen müssen. Eine gut ausführbare Möglichkeit ist auf Bild a Seite 1094 angegeben.

(Ab Takt 234 links Septakkord vollständig liegen lassen, rechts die beiden letzten Achtel sowie das b — Takt 235 — ebenfalls, vor dem mit dem ersten Finger der linken Hand zu spielenden „des" Pedalwechsel.)

Hier die Ausführungen der einzelnen Interpreten:

Backhaus: Abpedal Takt 235.
Badura-Skoda: Pedal solange vorgeschrieben.
Badura-Hammerflügel: Wie notiert.
Boukoff: Halbpedal oder Kompromißlösung. Pedalwechsel kommt drei Achtel früher als vorgeschrieben. Hier sehr gut klingend!
Gulda: Volles Pedal bis zur autographen Abpedalisierung.
Kempff: Ohne Pedal (auch schon die letzten drei Achtel aus Takt 234), womit der Orgelpunkt-Effekt wegfällt.

[1] Josef Dichler, Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel. Verlag Doblinger, 2. Auflage, Wien 1963, S. 56.



a)

Ney: Takt 235 Pedalwechsel.
Rubinstein (1947): Ohne Pedal (auch schon die letzten drei Achtel des Taktes 234), also ohne hörbaren Orgelpunkt.
Rubinstein (1965): Pedalwechsel im 235. Takt.

3. Verzierungen und ihre Ausführungen

In der Handschrift stehen die nachfolgenden Schreibweisen von Verzierungen, welche in der Exposition aufscheinen:

Takte 3, 7, 9

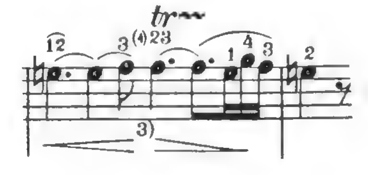
Triller, beginnend mit der unteren Nebennote, mit ausgeschriebenem Nachschlag, in den eine Vorausnahme eingeschaltet wird.



Takt 11
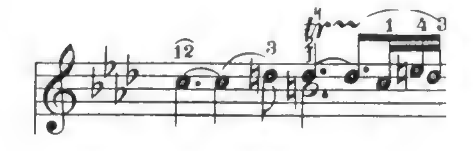
Triller ohne jeden Zusatz,

(In der Handschrift und Original-Ausgabe [Bureau des arts, Wien] Triller ohne jeden Zusatz; hier dürfte g^2 als kurzer Vorschlag hinzutreten.)



Takt 21

Triller mit Nachschlag, in den eine Vorausnahme eingeschaltet ist.
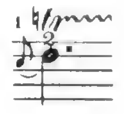


Takt 23

Triller mit Nachschlag, beginnend mit der unteren Nebennote.



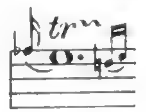
Takt 44

Triller, beginnend mit der unteren Nebennote



Takt 45, 46

Triller mit Nachschlag, beginnend mit der oberen Nebennote.



Außer in den Aufnahmen von Elly Ney und Arthur Rubinstein fallen in allen Interpretationen die Vorschlagsnoten der Triller auf die Zählzeit.

Folgende Ausführungen liegen vor:

Badura-Skoda: Seine Verzierungen sind bemerkenswert schön. Er trillert sehr rasch, verzieht dabei nie das Tempo, seine Nachschläge fügen sich bruchlos und völlig tempogleich an. Wie viele Pianisten läßt er in Takt 11 g^2 als kurzen Vorschlag hinzutreten.

Boukoff: Alle Triller sind eine Spur über das metronomisch genaue Zeitmaß gedehnt. Von oben beginnende Verzierung in Takt 11, der Triller Takt 21 wird ausgeführt wie der in Takt 3 stehende.

Gulda: Die Ausführungen entsprechen alle dem Urtext, Vorschlag g^2 in Takt 11.



Direkte und vollkommene Aussteuerung der Lautsprechersysteme durch das elektronische Dreiweg-Prinzip.



Sansui ECA3

Bei dem elektronischen Dreiweg-Prinzip wird das Tonsignal nach dem Vorverstärker in zwei oder drei Frequenzbereiche aufgeteilt und einzelnen Stereo-Kraftverstärkern zugeleitet. Die für Verzerrungen und Leistungsschwund verantwortlichen passiven Frequenzweichen in den Lautsprechern werden umgangen.

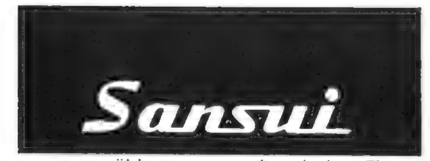
Technische Daten:	**1. Kraftverstärkersystem:**	**2. Kraftverstärkersystem:**
Musikleistung	60 W an 4 Ohm 50 W an 8 Ohm	90 W an 4 Ohm 70 W an 8 Ohm
Sinusleistung	2 x 25 W an 4 Ohm 2 x 20 W an 8 Ohm	2 x 32 W an 4 Ohm 2 x 28 W an 8 Ohm
Harmonische Verzerrungen über ges. Frequenzbereich bei Vollausst. besser als	0,3 %	0,3 %
Intermodulations-verzerrungen besser als	0,3 %	0,3 %
Leistungsbandbreite	30 Hz — 40 kHz	15 Hz — 40 kHz
Frequenzbereich	30 Hz — 60 kHz	15 Hz — 70 kHz
Kanaltrennung bei Vollausst. besser als	50 dB	50 dB
Rauschabstand besser als	80 dB	80 dB
Eingangsempfindlichkeit	0,5 V	0,5 V
Eingangsimpedanz	100 kOhm	100 kOhm
Ausgangsimpedanz	4 — 16 Ohm	4 — 16 Ohm
Dämpfungsfaktor größer als	20 an 8 Ohm	20 an 8 Ohm

Elektronische Frequenzweiche

Netzwerksystem:

Ausgangsspannung	0,5 V
Maximalausgangsspannung	3,0 V
Eingangsspannung	0,55 V
Maximaleingangsspannung	3,5 V
Filterausgang	2 oder 3 Kanäle
Harmonische Verzerrungen über ges. Frequenzbereich besser als	0,3 % bei max. Ausgangspegel
Rauschabstand besser als	90 dB
Übergangsfrequenzen	400, 600, 900 Hz (Tiefen)
Übergangsfrequenzen	4000, 5500, 7500 Hz (Höhen)
Eingangsimpedanz größer als	100 kOhm
Ausgangsimpedanz größer als	10 kOhm
Netzspannung	110 und 220 / 240 V, 50 / 60 Hz

Wann steigen Sie auf ein Dreiverstärker-System um?



Die Stereo-Anlage, von der die HiFi-Perfektionisten schon so lange geträumt haben, ist Wirklichkeit geworden — und für jeden — nicht nur den Hobbyisten, der bis an den Rand mit HiFi-Wissen gefüllt ist. Denn Sansui hat einen einzigartigen neuen Baustein entwickelt, den ECA-3. Er ermöglicht es, aus jeder HiFi-Anlage ohne große Schwierigkeiten eine Dreiverstärker-HiFi-Stereo-Traum-Anlage zu machen.

Das Geheimnis eines Dreiverstärker-Systems liegt in der Reinheit und Klarheit des Klanges. Wie weggewischt ist die Unsauberkeit, besonders in den Bässen, die durch unzureichende Dämpfung des Tieftöners durch den Leistungsverstärker verursacht wird. Die dreimalige Verstärkung eliminiert die weitgehend unzulängliche Frequenzweiche in herkömmlichen Lautsprechern — Spulen und Kondensatoren, die dem Verstärker Leistung entziehen, Phasen-Verhältnisse komplizieren und vielfach scharfe Veränderungen der Impedanz-Kurve des Lautsprechers verursachen, besonders bei den kritischen Übergangsfrequenzen.

Obwohl die Experten sich seit langem einig sind, daß die Frequenzweiche überhaupt eliminiert werden sollte, war dies bisher nur unter einem Kostenaufwand möglich, der weit über dem lag, was der Verbraucher bereit war, dafür auszugeben. Denn ohne Frequenzweiche im Lautsprecher muß jeder Einzellautsprecher von einem eigenen Verstärker betrieben werden. Dank Sansuis Dreiversträrker ECA-3 ist jetzt diese Ideallösung zu einem erschwinglichen Preis möglich.

Der ECA-3 vereinigt auf einem einzigen Chassis alle wesentlichen Bausteine, die notwendig sind, um eine herkömmliche HiFi-Anlage in ein Dreiverstärkersystem umzuwandeln. Vielleicht sind die HiFi-Geräte, die Sie bereits besitzen, zur Umwandlung in ein Dreiverstärker- oder Tri-Amp-System geeignet. Wenn ja, kann die „Traum-Anlage" in Ihrem Heim Wirklichkeit werden, durch den ECA-3. Wenn nicht, können Sie Anschaffung neuer Bausteine für Ihre Anlage bereits jetzt so planen, daß später die Umwandlung in ein Dreiverstärkersystem problemlos möglich ist.

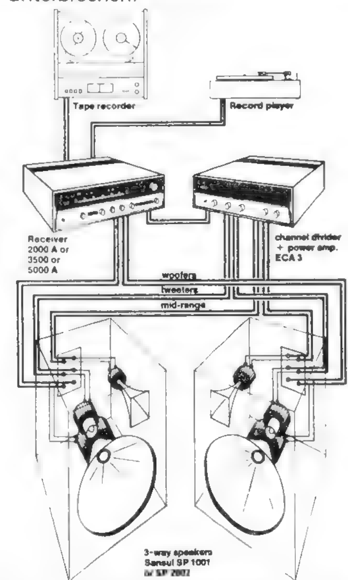
Ein Lautsprecher läßt sich ohne Schwierigkeiten auf Dreiverstärker-Betrieb umstellen, wenn am Gehäuse Anschlüsse für Tief-, Mittel- und Hochtonlautsprecher vorhanden sind. Typisch dafür sind die Rückseiten der Sansui Lautsprecher SP 1001 und SP 2002. Die Eingänge für den Gesamtklangbereich sind für konventionellen Stereobetrieb vorgesehen und zur Anpassung an den persönlichen Geschmack oder die Gegebenheiten des Hörraumes mit separaten Kontrollmöglichkeiten für den Mittel- und Hochtonbereich ausgerüstet. Diese Regler haben eine „defeat"-Stellung, bei deren Einstellung die eingebaute Frequenzweiche umgangen wird. Daneben finden Sie noch drei paar zusätzliche Eingänge zum Anschluß von zwei weiteren Verstärkern.

Ähnliche Vorrichtungen befinden sich auch an den neuen Sansui Steuergeräten und Verstärkern und an einigen Geräten anderer Hersteller. Sehen Sie sich einmal die Rückseite der Sansui Steuergeräte 2000 A, 3500 oder 1000 X an. Sie werden dort zwei Verbindungskabel entdecken, die die Buchsen „preamp out" und „main amp in" miteinander verbinden. Sie brauchen nur diese beiden Kabel zu lösen, (natürlich wenn das Gerät ausgeschaltet ist) um das Gerät zum Bestandteil eines Tri-Amp Systems zu machen. Ähnliche Verbindungskabel finden Sie auch an den Sansui Verstärkern AU 555, AU 777 und AU 999.

Jetzt schließen Sie nur noch den erstaunlichen neuen ECA-3 — eine Kombination aus elektronischer Frequenzweiche und zwei weiteren Leistungsverstärkern — an. Der Gesamtbereichs-Ausgang des Vorverstärkers („Pre-Out") wird mit den Eingängen des ECA-3 verbunden, dort teilt eine elektronische Weiche den Klang in Tief-, Mittel- und Hochtonbereich. Ein Übergang rein, klar und verzerrungsfrei, so seidenweich wie die Tonkontrollknöpfe an Ihrem Verstärker oder Steuergerät — denn die Tonhöhenteilung wird bereits vor den Leistungsverstärkern vollzogen, im Gegensatz zu den schwachen Frequenzweichen in den Lautsprechern, die den Klang erst behandeln, nachdem er bereits verstärkt wurde. Jetzt kann der Klang, aufgeteilt in die drei Frequenzbereiche des ECA-3, dreimal verstärkt werden. Die niedrigen Frequenzen werden den „Main in" Eingängen des Steuergerätes oder Verstärkers zugeführt, die Mittelfrequenzen dem „Power Amp 1" des ECA-3, während die hohen Frequenzen an „Power Amp 2" weitergegeben werden. Jeder Leistungsverstärker ist natürlich an den entsprechenden Lautsprecher angeschlossen. Und das ist eigentlich alles. Jetzt haben Sie Tri-Amp „Traum"-Stereo. Den Unterschied hören Sie sofort, denn elektronisch dreimal verstärkter Klang öffnet neue Dimensionen zu reinem, verzerrungsfreiem Klang, hinter dem die herkömmliche Stereowiedergabe weit zurücksteht.

Die Frontplatte des ECA-3 bietet die Möglichkeit, unter mehreren Übergangsfrequenzen zu wählen, entsprechend den Eigenschaften Ihrer Lautsprecher. Zwischen Tief- und Mitteltonbereich können Sie 400 Hz, 600 Hz oder 900 Hz als Übergangsfrequenz wählen, zwischen Mittel- und Hochtonbereich haben Sie die Wahl zwischen 4.000 Hz, 5.500 Hz und 7.500 Hz.

Übrigens läßt sich der erstaunlich vielseitige ECA-3 auch für andere Aufgaben verwenden. Mit einer einfachen Hebelschaltung können Sie ihn zum Beispiel auf Betrieb, von zweimal verstärkten 2-Weg Lautsprechern umstellen, indem Sie eine Übergangsfrequenz zwischen Tiefton- und Mittel/Hochtonbereich wählen. Oder Sie lassen durch die beiden Verstärker den neuen Vierkanal-„Rundumklang" erzeugen, indem Sie eine Vierkanal-Klangquelle hinzufügen, etwa ein Tonbandgerät mit einem Vierkanal-Vorverstärker. Der ECA-3 hat auch einen Ausgang für den gesamten Frequenzbereich, durch den Sie die gleiche Klangquelle für herkömmliche Stereowiedergabe in einem anderen Raum verwenden können, ohne den Tri-Amp Betrieb in Ihrem Hörraum zu unterbrechen.



Das neue ECA-3-System hat das gleiche elegante Styling wie unser populärer Receiver 2000 A sowie den gleichen hohen Standard in Konstruktion und Leistung, die Sansui zu einem der führenden Hersteller von HiFi-Stereogeräten gemacht haben. Wann steigen Sie auf das Dreiverstärker-System um? Schon gleich? Oder erst demnächst. Der ECA-3 ist in der Lage, Ihnen jetzt oder bald seinen stereophonen Klang von erstaunlicher Qualität zu vermitteln — ganz bequem und zu einem bemerkenswert günstigen Preis.

Importeur und Service für die Bundesrepublik und West-Berlin:
Compo Hi-Fi GmbH, 6 Frankfurt/Main, Reuterweg 65, Postfach 16226
Kundendienst – Technische Beratung: Telefon (0611) 448071

SANSUI ELECTRIC COMPANY LIMITED 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo, Japan
SANSUI ELECTRONICS CORPORATION 32-17 61st Street, Woodside, New York 11377, U.S.A.
SANSUI ELECTRONICS CORPORATION, LOS ANGELES OFFICE 2301 S. Grand Avenue, Los Angeles, California 90007, U.S.A.
SANSUI ELECTRIC COMPANY LIMITED, FRANKFURT OFFICE 6 Frankfurt am Main, Reuterweg 93, West Germany

Rhythmisch exakt eingeordnete Verzierungen.

Kempff: Alle Trillerhalbtakte sind leicht gedehnt. Kein Vorschlag im 11. Takt. Die Verzierung Takt 21 spielt er identisch der in Takt 3 stehenden.

Lamond: In allen Fällen entsprechen die Ausführungen der Notenfolge nach dem Urtext, jedoch erhöht er die Dauer des Trillers sehr wesentlich, wodurch er den Takt verlängert.
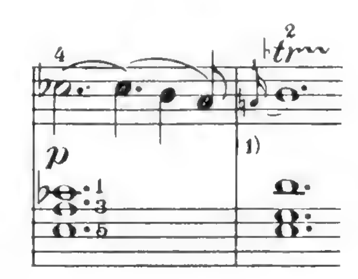
Ney: Vorschläge kommen nicht auf die Zählzeit, die Nachschläge haben nicht das Tempo der Triller, sondern das der Achtel-Werte des Satzes. Takt 11: Triller, beginnend mit der Hauptnote. In den Takten 21 und 23 kommen die Nachschläge schneller, etwa im geschriebenen Sechzehntel-Tempo, der Trillernachschlag der Verzierung in Takt 46 hat bereits das Tempo von Takt 47, also Achtel.

Rubinstein:
Die Triller der Takte 3 und 7 spielt er sehr breit aus. Im 7. Takt Beginn mit der oberen Nebennote, ebenso Takt 11. In seiner neueren Aufnahme spielt Rubinstein letzteren Triller ohne Vorschlag.

Ähnliche kleine Abweichungen tauchen bei anderen Verzierungen des Satzes ebenfalls auf.

Takt 183:

In der Handschrift findet sich keine Verzierung. Die Wiener Urtext-Ausgabe schlägt zwar vor: Triller **mit** Nachschlag, doch könnte man unter Berufung auf die parallele Stelle in der Exposition den Triller von oben **ohne** Nachschlag für richtig halten, wie dieses der Exposition entnommene Beispiel zeigt:



Hier die Meinungen der Interpreten:

Backhaus: Trillerausführung wie in der Exposition. (Also Triller von unten ohne Nachschlag).

Badura-Skoda: Triller ohne Nachschlag.

Gulda: Triller ohne Nachschlag.

Kempff: Triller von oben ohne Nachschlag.

Ney: Ausführung wie Backhaus.

Rubinstein: Triller von oben ohne Nachschlag.

Elisabeth Haselauer

Discographie

Interpret	mono/ stereo	Plattenfirma, Plattennummer	vermutl. Jahr der Aufnahme
Backhaus	s	Decca SXL 21013 B	vor 1961
Badura-Skoda	m	Westminster XWN 18274	ca. 1954
Badura-Skoda (Hammerflügel)	s	Harmonia mundi HMS 20812	1967
Boukoff	m	Fontana 700139 WGY	vor 1962
Fischer	78 UpM	Electrola DB 2517	1934
Gulda	s	Amadeo AVRS 6438	1969
Kempff	78 UpM	Polydor 95472	1932
Kempff	78 UpM	DGG LVM 72123/24	ca. 1951
Kempff	s	DGG 138943 SLPM	ca. 1965
Lamond	78 UpM	Gramola D 773 (= HMV 1278/79)	vor 1936
Ney	m	DGG LPEM 19085	vor 1960
Rubinstein	m	RCA Victor LM 1071	1947
Rubinstein	s	RCA Victor LSC 2812-B	vor 1965
Schnabel	78 UpM	His master's voice DB 2215	1933

Schallplatten

kritisch besprochen

Alfred Beaujean (A.B.)
Kurt Blaukopf (K.Bl.)
Christoph Borek (Ch.B.)
Ulrich Dibelius (U.D.)
Jürgen Dohm (Do.)
Hans Klaus Jungheinrich (H.K.J.)
Herbert Lindenberger (Li)
Manfred Reichert (M.R.)
Horst Schade (Scha.)
Werner Schmidt-Faber (W.Sch.F.)
Ulrich Schreiber (U.Sch.)
Werner Simon (W.S.)
Dieter Steppuhn (D.St.)

Inhalt

Sammelprogramme

Eingetroffene Schallplatten

vom 30. 9. bis 20. 10. 1970

Bärenreiter

F. Chopin: Les Quatre Ballades et la Barcarolle; Noel Lee, Klavier; MB 837

F. Couperin: Pièces de Clavecin; Huit Préludes de L'art de Toucher le Clavecin; Huguette Dreyfus, Cembalo; MB 797

F. Couperin: Pièces de Clavecin; Huguette Dreyfus, Cembalo; MB 798

● G. F. Händel: Drei Orgelkonzerte; Albert de Klerk, Orgel; Amsterdamer Kammerorchester/André Rieu; BM 30 SL 1217 **(Stereo, 9, 8, 12.— DM)**

F. Mendelssohn: Schottische Symphonie Nr. 3, a-moll, op. 56; Prager Symphoniker/Dean Dixon; BM 30 SL 1705

Ouvertüren der Romantik; R. Wagner · F. Mendelssohn · R. Schumann · J. Brahms; Prager Symphoniker/Dean Dixon; BM 30 SL 1707

● A. Vivaldi: Vier Konzerte für Bläser; Arsrediviva-Ensemble, Prag/Milan Munclinger; BM 30 SL 1218 **(Stereo, 9, 8, 12.— DM)**

CBS

● Klassik-Auslese 70; Ein Galakonzert in Stereo mit Helen Donath · Karl Engel · Nelson Freire · Rudolf Kempe · René Kollo, Trio Stradivarius u. a.; SPR 42 **(Stereo, 8, 8, 10.— DM)**

The Flock Dinosaur Swamps; Crabfoot · Mermaid · Uranian Sircus · Green Slice · Big Bird · Hornschmeyer's Island · Lighthouse; S 64055

R. Schumann: Variationen über ein Thema von Clara Wieck, op. 14 · Kreisleriana op. 16; Vladimir Horowitz, Klavier; S 72841

Christophorus

Historische Orgeln Westfalen; Abteikirche Marienmünster · Pfarrkirche Borgentreich · Abteikirche Corvey · Abteikirche Marienfeld; An den Orgeln: Fritz Soddemann; SCGLX 75971

● Klexl und das kleine grüne Gespenst; Eine Geschichte mit viel Musik von Lilian Westphal (Buch und Regie) und Hermann Thieme (Musik); SCGLB 75970 **(Stereo, 8, 10, gute Kinderplatte, 10.— DM)**

Musik vom Heiligen Berg Andechs; C. Ett: Lobgesang am Feste Maria Himmelfahrt für 9-stimmigen Chor; W. A. Mozart: Intrada und Fuge für Orgel aus KV 399; P. Pius Meier: Psalm 94 · Terz für Vorsänger, Chor, Klavier, Orgel und Schlagzeug; Vokalensemble Michael Reiter, München; Solist: Eugen Burg; Franz Lehrndorfer an der Orgel der Klosterkirche Andechs; SCGLX 73747

Deutsche Grammophon

J. S. Bach: Das Orgelwerk 1; Präludien · Fantasien · Toccaten · Fugen · Triosonaten; Große Orgel der St. Laurenskerk Alkmaar · Silbermann-Orgel der Kirche Saint-Pierre-le-Jeune Strasbourg/Helmut Walcha; 2722002

J. S. Bach: Werke für Cembalo; Concerto im italienischen Stil F-dur, BWV 971 · Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903 · Toccata und Fuge g-moll, BWV 915 · Pastorale F-dur, BWV 590 · Fantasie c-moll, BWV 906; Carl Richter, Cembalo; 2530 035

L. v. Beethoven — Edition; Klaviertrios · Klavierquartette; Christoph Eschenbach · Wilhelm Kempff, Piano; Karl Leister, Klarinette; Pierre Fournier · Martin Lovett, Violoncello; Norbert Brainin · Henryk Szeryng, Violine; Peter Schidlof, Viola; 2720016

L. v. Beethoven — Edition; Lieder und andere Vokalwerke; 2720 017

● L. v. Beethoven: Symphony Nr. 5, c-moll, op. 67; Berliner Philharmoniker/Ferenc Fricsay; 2548 028 **(Stereo, 7, 9, 10.— DM)**

P. Boulez: 2. Sonate für Klavier; A. Berg: Sonate für Klavier op. 1; Claude Helffer, Piano; 2530 050

C. Debussy: Nocturnes; M. Ravel: Daphnis et Chloé II · Pavane; Boston Symphony Orchestra · New England Conservatory Chorus/Claudio Abbado; 2561 012

C. Debussy: Sonate für Violine und Klavier · Sonate für Violoncello und Klavier · Sonate für Flöte, Viola und Harfe · Syrinx für Flöte solo; Boston Symphony Chamber Players; 2530 049

● España; E. Chabrier: España Rhapsodie für Orchester; N. Rimsky-Korssakoff: Capriccio espagnol op. 34; M. Ravel: Rhapsodie espagnole; M. de Falla: El amor brujo; Symphonieorchester der nationalen Philharmonie Warschau/Jerzy Semkow; 2548 029 **(Stereo, 9, 10, 10.— DM)**

G. Gershwin: Concerto in F für Klavier und Orchester; E. MacDowell: Concerto Nr. 2 für Klavier und Orchester d-moll op. 23; Roberto Szidon, Piano; London Philharmonic Orchestra/Edward Downes; 2530 055

● Walter Gieseking spielt J. S. Bach; 6 Partiten BWV 825—830 · Französische Partita BWV 831 · Toccata c-moll, BWV 911; 2700 706 **(Mono, 5, 8, hoher dokumentarischer Wert, Aufnahmen aus dem Jahre 1950, 20.— DM)**

● Walter Gieseking spielt J. S. Bach; Italienisches Konzert · Chromatische Fantasie und Fuge · Fantasie c-moll · Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders · 10 kleine Präludien · Fantasie und Fuge a-moll; 2548 730 **(Mono, Aufnahme 1950, 5, 8, hoher dokumentarischer Wert, 10.— DM)**

H. W. Henze: 2. Konzert für Klavier und Orchester; Christoph Eschenbach, Piano; London Philharmonic Orchestra / Hans Werner Henze; 2530 056

Konzerte für Fagott und Orchester C-dur · F-dur; Milan Turković, Fagott; Ensemble d'Archets „Eugène Ysaye"/Bernhard Klee; 2530 036

F. Mendelssohn Bartholdy: Streichquartette Es-dur, op. 12 · a-moll, op. 13; La Salle-Quartett; 2530 053

● W. A. Mozart: Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 19, F-dur, KV 459 · Nr. 27, B-dur, KV 595; Clara Haskil, Klavier; Bayerisches Staatsorchester/Ferenc Fricsay; 2548 032 **(Stereo Transkription, Aufnahmedatum 1957, 6, 8, hoher dokumentarischer Wert, 10.— DM)**

Musik für den Anfang — Ein Weg zum Werkhören, zusammengestellt und kommentiert von Michael Alt; Platte 1: Verbundene Musik; Platte 2: Tänzerische Musik; Platte 3: Programmmusik; Platte 4: Formmusik; Platte 5: Zyklische Formen; 2720 021

● C. Orff: Die Bernauerin (Auszüge); Ensemble, Chor und Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks / Ferdinand Leitner; 2548 731 **Mono, 7, 8, 10.— DM)**

● S. Prokofieff: Symphonie classique op. 25; M. Ravel: Bolero; G. Bizet: L'Arlésienne-Suiten Nr. 1 + 2; Rias Symphonie-Orchester Berlin/Ferenc Fricsay; Bamberger Symphoniker/Ferdinand Leitner; 2548 033 **(Stereo bzw. Stereo Transkription, 5/6, 9 10.— DM)**

C. Saint-Saens: Morçeau de Concert pour Harpe avec Accompagnement d'Orchestre, op. 154; G. Tailleferre: Concertino pour Harpe et Orchestre; A. Ginastera; Concierto para Arpa y Orquesta; Nicanor Zabaleta, Harfe; Orchestre ORTF, Paris/Jean Martinon; 2530 008

● Heinrich Schlusnus singt Lieder von Beethoven und Brahms; Heinrich Schlusnus, Bariton; Sebastian Peschko · Franz Rupp, Klavier; 2548 720 **(Mono, historisch, 8, hoher dokumentarischer Wert, 10.— DM)**

● R. Strauss dirigiert Till Eulenspiegels lustige Streiche · Salomes Tanz · Japanische Festmusik · Walzer aus „Der Rosenkavalier"; Staatskapelle Berlin · Berliner Philharmoniker · Orchester der Bayerischen Staatsoper · Bayerisches Staatsorchester; 2548 722 **(Mono, historisch, 8, hoher dokumentarischer Wert, 10.— DM)**

● F. von Suppé: Ouvertüren; Dichter und Bauer · Boccacio · Die schöne Galathée · Leichte Kavallerie · Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien · Pique Dame; Polnisches Rundfunkorchester/Stefan Rachon; 2548 030 **(Stereo, 9, 9, 10.— DM)**

● Träumerei — Die schönsten romantischen Klavierstücke; L. v. Beethoven · F. Schubert · R. Schumann · F. Chopin · F. Liszt · C. Debussy; 2545 003 **(Stereo, 7, 8, rauscht etwas, 10.— DM)**

C. M. von Weber: Klaviersonaten Nr. 2, As-dur, op. 39 · Nr. 3, d-moll, op. 49; Dino Ciani, Piano; 2530 026

Electrola

Elly Ameling singt Schubert Lieder; Suleikas Gesänge · Ellens Gesänge · Gretchen am Spinnrad · An die Musik · Lachen und Weinen · Ständchen · und andere Lieder; Jörg Demus, Klavier; 1 C 063-29 025

Maurice André spielt Trompetenkonzerte von Telemann · Graupner · Loeillet · de Fesch; Les Solistes de Liège/Géry Lemaire; 1 C 063-28 271

J. S. Bach: Die sechs Sonaten für Violine und Cembalo; Josef Suk, Violine; Zuzana Ruzickova, Cembalo; 1 C 187-29525/26

J. S. Bach: Geistliche Lieder aus Schemellis Gesangbuch; Theo Altmeyer · Rolf Junghans · Fritz Neumeyer · Johannes Koch; 1 C 063-29 926

L. v. Beethoven: Klaviervariationen, Folge 1; John Ogdon, Klavier; 1 C 053-02071

L. v. Beethoven: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello G-dur, op. 18, Nr. 2; Das Silzer-Quartett; 1 C 053-28 906

H. Berlioz: Romeo und Julia op. 17; Chicago Symphony Orchestra/Carlo Maria Giulini; 1 C 063-02 067

G. Bizet: Carmen (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); G. Bumbry · J. Vickers · M. Freni · K. Paskalis; Chor und Orchester des National-Theaters der Oper Paris/Rafael Frühbeck de Burgos; 1 C 165-02072/4 X

D. Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke; Marie-Claire Alain, Orgel; 1 C 163-28 281/7 X

F. Chopin: Polonaisen Nr. 5, fis-moll, op. 44 · Nr. 6 As-dur, op. 53 „Heroische" · Nocturnes Nr. 7, cis-moll, op. 27 Nr. 1 · Nr. 8 Des-dur, op. 27, Nr. 2 · Nr. 4, F-dur, op. 15 Nr. 1 · Nr. 5, Fis-dur, op. 15 Nr. 2 · Ballade Nr. 1, g-moll, op. 23; Maurizio Pollini, Klavier; 1 C 063-01 897

● Die große Opern-Star-Parade; A. Arroyo · G. Bumbry · M. Freni · A. Rothenberger · R. Scotto · W. Berry · J. McCracken · N. Gedda · H. Prey · D. Fischer-Dieskau · M. Sereni · G. Taddei; 1 C 047-28 555 **(Stereo, 7, 8, 10.— DM)**

● Die großen Dirigenten unserer Zeit I; L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 3, Es-dur, op. 55 „Eroica"; The Philharmonia Orchestra London/Otto Klemperer; 1 C 053-00 501 X **(Stereo, 7, 9, rauscht etwas, 10.— DM)**

● Die großen Instrumentalsolisten unserer Zeit II; Maurice André, Trompete; Bach · Telemann · Albinoni · Hamal · Martini · Vivaldi · Haydn · Hertel · M. Haydn · Hummel · Jolivet; 1 C 047-28 350 N **(Stereo, 8, 9, 10.— DM)**

Der heitere Beethoven; A. Rothenberger · W. Berry · N. Gedda · H. Prey · J. Eyron · G. Moore · E. Werba; Meisterwerke des musikalischen Humors; 1 C 163-28 522/23 X

Die Kunst der Koloratur — Mady Mesplé; Arien aus: Romeo und Julia · Lakmé · Hamlet · Mignon · Manon · Die Perlenfischer · Hoffmanns Erzählungen; Orchestre du Théâtre National de l'Opera Paris/Jean-Pierre Marty; 1 C 063-10 411

● F. von Flotow: Martha (Großer Querschnitt); A. Rothenberger · B. Fassbaender · D. Weller · N. Gedda · H. Prey · H. G. Knoblich · H. R. Mayer · E. Schmaus · H. Steinmaier · W. Brem · H. Mursch; Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München/Robert Heger; 1 C 063-29 028 **(Stereo, Rez. H. 5/69, 8, 4, 6, 9, 21.— DM)**

Nicolai Gedda; Welch unbekannter Zauber faßt mich an? · Gegrüßt sei mir, o heil'ge Stätte „Margarethe" · Mein lieber Schwan „Lohengrin" · Gott! Welch' Dunkel hier „Fidelio" · Eine Stunde nicht „Benvenuto Cellini" u. a.: Nicolai Gedda, Tenor; 1 C 187-29 227/28

F. Mendelssohn Bartoldy: Klavierkonzerte Nr. 1, g-moll, op. 25 · Nr. 2, d-moll, op. 40 · Rondo Brillante Es-dur, op. 29; John Odgon, Klavier; London Symphony Orchestra/Aldo Ceccato; 1 C 063-02007

W. A. Mozart: Eine kleine Nachtmusik, Serenade Nr. 13, G-dur, KV 525 · Märsche Nr. 1, D-dur, KV 335 Nr. 2, D-dur, KV 335 Divertimento Nr. 7, D-dur, KV 205; English Chamber Orchestra/Daniel Barenboim; 1 C 063-02 077

● W. A. Mozart: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 9, Es-dur, KV 271 · Nr. 14, Es-dur, KV 449; Alfred Brendel, Klavier; I Solisti di Zagreb/Antonio Janigro; 1 C 053-91353 **(Stereo, 7, 8, rauscht etwas, 16.— DM)**

W. A. Mozart: Sinfonien Nr. 33, B-dur, KV 319 · Nr. 36, C-dur, KV 424 „Linzer"; English Chamber Orchestra/Daniel Barenboim; 1 C 063-02065

Jessye Norman singt Lieder von F. Schubert · R. Wagner · F. Poulenc; Jessye Norman, Sopran; Irwin Gage, Klavier; 1 C 053-28 901

Pathétique; P. Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6, h-moll, op. 74; Philharmonia Orchestra London/Otto Klemperer; SHZE 296

Rachmaninow Lieder; Nicolai Gedda, Tenor; Alexis Weissenberg, Klavier; 1 C 063-11071

G. Rossini: Wilhelm Tell (Großer Querschnitt in französischer Sprache) Ernest Blanc: Wilhelm Tell; Nicolai Gedda, Arnold; Andres Guiot: Mathilde; Orchestre du Théâtre National de L'Opéra Paris/Alain Lombard; 1 C 063-10 899

● St. Hubertus-Messe für Jagdhörner; Le Débuché de Paris, Leitung: Gaston Chalmel; 1 C 053-10 229 **(Stereo, 8, 9, schwer zu entscheiden, ob Jagdhörner jaulen oder Platte, 16.— DM)**

P. Tschaikowsky: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1, b-moll, op. 23; Alexis Weissenberg, Klavier; Orchestre de Paris/Herbert von Karajan; 1 C 065-02044

P. Tschaikowsky: Trio für Klavier, Violine und Violoncello a-moll, op. 50; Yehudi Menuhin, Violine; Maurice Gendron, Violoncello; Hephzibah Menuhin, Klavier; 1 C 063-02082

● G. Verdi: Die Macht des Schicksals (Großer Querschnitt in italienischer Sprache). Arroyo, Cappucilli, Bergonzi, Casoni, Raimondi, Evans, The Ambrosien Opera Chorus, The Royal Philharmonic Orchestra; Dirigent: Lamberto Gardelli. 1 C 063-02064 **(Stereo, Rez. H. 7/70, 8, 8, 8, 10, 21.— DM)**

● G. Verdi: Otello (Großer Querschnitt in italienischer Sprache); James McCracken, Otello; Dietrich Fischer-Dieskau, Jago; Piero de Palma, Cassio; Florindo Andreolli: Rodrigo; Alfredo Giacomotti, Lodovico; Leonardo Monreale, Montano; Gwyneth Jones, Desdemona; The Ambrosian Opera Chorus; The New Philharmonia Orchestra London/Sir John Barbirolli; 1 C 063-02052 **(Stereo, Rez. H. 1/70, 6, 7, 8, 9, 21.— DM)**

Virtuose Trompeten-Konzerte; J. Haydn · H. I. F. Biber · F. Manfredini · G. M. Alberti · L. Mozart · G. Torelli; Helmut Wobisch, Trompete; Die Zagreber Solisten / Antonio Janigro; 1 C 053-91 354

● C. M. von Weber: Der Freischütz (Großer Querschnitt); B. Nilsson · E. Köth · W. Berry · N. Gedda · W. Büttner · E. Hellmann; Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München / Robert Heger; 1 C 063—29 023 **(Stereo, Rez. H. 1/70, 9, 8, 21.— DM)**

H. Wolf: Eichendorff-Lieder; Hermann Prey, Bariton; Konrad Richter, Klavier; 1 C 063—29 027

harmonia mundi

G. Frescobaldi: Werke für Cembalo und Orgel; Gustav Leonhardt spielt auf einem Cembalo von Johann Ruckers, Antwerpen 1640 und auf der Orgel von Antegnati in San Carlo in Brescia um 1630; HM 30 317 I

Königin der Instrumente; Europäische Orgeln im HiFi-Stereo-Klang; Bach · Buxtehude · Frescobaldi · Gabrieli · Scheidt · Pachelbel · Marchand · Cabezon; HM 30 103 Z

Liberty

Duke Pearson Introducing; BST 84 276 (Blue Note)

Duke Pearson — Now Hear This; Disapproachment · I'm Tired Cryin' Over You · Tones For Joan'a Bones · Amanda · Dag Digs Mom (And Mom Digs Dad) · Minor League · Herels That Rainy Day · Make It Good · The Days Of Wine And Roses; BST 84 308 (Blue Note)

Wayne Shorter · Super Nova; Super Nova — Swee-Pea · Dindi · Walter Babies · Capricorn · More Than Human; BST 84 332 (Blue Note)

MPS-Records

Jankowskinetik — Horst Jankowski Quartett; Zeroccasion · Satin Doll · Falling In Love · I'Ve Got You Under My Skin · Lady Eva · Speech Craft · Out'n Ground · No Troubles at All · Black Flower · Pease Don't Talk About Me; 15 273

Pelca (Ausl. Merseburger)

J. S. Bach: Bach Festival; Sinfonie D-dur, BWV 42 · Arie „Schafe können sicher weiden" aus BWV 208 · In Dir ist Freude, BWV 615 · Arie „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke aus BWV 84 · Sinfonie G-dur, BWV 75 · Lobe den Herren, Was Gott tut, das ist wohlgetan · Fuga Sopra il Magnificat · Wohl mir, daß ich Jesum habe · Kommst Du nun, Jesus, vom Himmel hernieder BWV 650 · Tripelfuge Es-dur, BWV 552; PSRS 40 547

Phonogram

● Antek & Franzek: Stimmung · Witze · Humor aus Schlesien; Auf dem Rummelplatz · Alte schlesische Weise · Das Lied vom Singen · Schlesischer Rundgesang · Auf der Ofenbank · Wenn ma sonntigs ei de Kirche gahn · Rusla, wenn du meine wärst; Sprecher: Erhard Fuchs und Kurt Stephan; 6434 021 **(Stereo, 9, 9, 10.— DM)**

L. v. Beethoven: Die späten Streichquartette und Große Fuge, op. 133; Quartetto Italiano; 6707 008

● L. v. Beethoven: Sämtliche Sonaten für Klavier und Violine; Clara Haskil, Klavier; Arthur Grumiaux, Violine 6733 001 **(Stereo, 8, 9, rauscht etwas, hoher dokumentarischer Wert 98.— DM)**

● Live in Violett; Eine Nacht in der „Violetten Zwiebel"; Freche Lieder und neue Witze präsentiert von Rainer Pries; 6306 001 **(Stereo, 8, 9, 19.— DM)**

Schwann-Verlag

L. v. Beethoven: Ballettmusik op. 43 „Die Geschöpfe des Prometheus", Vollständige Originalfassung · Musik zu einem Ritterballett; Basler Sinfonie-Orchester / Helmut Müller-Brühl; VMS 700/701

Electric-music und Texte von Lieselotte Rauner · Rudolf Otto Wiemer · Dorothee Sölle · Wilhelms Willms · Eva Zeller und Uwe Seidel; Christa Runge, Sprecherin; Ensemble Kluster; ams-studio 511

Musica sacra nova II; Wolfgang Dauner: Beobachtungen für Stimmen und Instrumente; Albert Mangelsdorff · Eberhard Weber · Fred Braceful · Wolfgang Dauner; Vocal-Ensemble, Kassel / Klaus Martin Ziegler; R. Finkbeiner: Epiphanie für Sopran-, Alt- und Baritonsolo, drei Schlagzeuggruppen und Orgel; Dorothea Förster-Dürlich · Margreth Reuter-Edzard · Eric Stumm · Reinhold Finkbeiner; Schlagzeug-Ensemble, Kassel / Klaus Martin Ziegler; ams-studio 602

Tudor

C. Debussy: Das gesamte Klavierwerk; Jean Boguet, Piano; TUD 1021/25

G. de Machaut: La Messe de Nostre Dame; Mit dem Gregorianischen Proprium zum Fest „Mariä Himmelfahrt"; The London Ambrosian Singers und Les Menestrels de Vienne / John McCarthy; TUD 0430

Universal Edition

Lilli Friedmann — Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung neuer Musik; Team-Musik; Strukturen für Streicher · Schlagfolgen · Rabatz · Klangabwandlungen · Längen · Gruppierungen; UE 20 007 (Rote Reihe)

Gertrud Meyer-Denkmann · Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter; Gruppierungen · Stimmfunktionen · Bewegungsrhythmen · Geräusch und Ton · Verhaltensweisen (vokal) · Verhaltensweisen (instrumental); UE 20 011 (Rote Reihe)

Spielmannstänze des Mittelalters 1, herausgegeben von Klaus Walter; 2 Tänze aus England · „Danse Real" aus Frankreich · „La Septime Estample" aus Frankreich · Ballata von Landino, aus Italien · „La Manfredina" aus Italien; Les Menestrels; UE 20 008 (Rote Reihe)

Spielmannstänze des Mittelalters 2, herausgegeben von Klaus Walter; Saltarello 1 · La Quinte Estample · Alta Danza (Francisco de la Torre) · Istanpitta Gaetta; Les Menestrels; UE 20 013 (Rote Reihe)

Wergo

Pierre Favre Quartett; Lovers · Dedication (for John C.) · What happened to the old Cop Sets, Clancy ?, WER 80 004

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0—10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden. Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh.

Symphonische Musik

J. Haydn (1732 bis 1809)

Sinfonie Nr. 88 G-dur
Sinfonie Nr. 102 B-dur

New York Philharmonic Orchestra, Dirigent Leonard Bernstein

CBS S 72 849 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Leonard Bernsteins Haydn-Interpretationen stehen hierzulande nicht allzu hoch im Kurs – was mir unverständlich vorkommt, weil mir Bernstein bei Haydn sein bestes zu geben scheint. Sieht man einmal davon ab, daß Bernstein – wie seine anderen berühmten Kollegen – den nur durch seine schlampige Tradition geheiligten korrumpierten Text benutzt, großes Orchester mit zahlreichen Stimmverdoppelungen bevorzugt, dann kommen seine Interpretationen dem unter solchen Bedingungen möglichen Optimum nahe. Denn Bernstein gelingt das Kunststück, den großen Apparat – ganz im Gegensatz zu Furtwängler (Nr. 88) – aufzulockern, flüssig zu machen. So kann er etwa in der G-dur-Sinfonie das Largo langsamer nehmen als Furtwängler, ohne daß der Satz aus den Fugen geriete: denn die ausschmückenden instrumentalen Obbligati werden höchst plastisch artikuliert. Daß Bernstein, wie kaum ein anderer, die kompositorisch nicht eben erhebenden Finalsätze Haydns durch interpretatorischen Humor aufwertet, sollte auch nicht verschwiegen werden – um so weniger, als er durch die etwas kantige Darstellung der Menuette für eine ausgewogene Binnen-Spannung sorgt. Gewiß kann man darüber streiten, ob Bernsteins Dynamisierung der Sinfonien Haydns, das betont langsame Fließen in den Adagios und der rasante Zug in den Final-Sätzen, ob diese Dynamisierung nicht den Komponisten außerhalb seiner Zeit ansiedelt. Aber solange die Editionen von Robbins Landon nicht zum Allgemeingut geworden sind, scheint mir Bernsteins Weg der bestmögliche zu sein. – Leider entspricht die Klangtechnik der Platte nicht deren interpretatorischem Standard. Eine gewisse Mulmigkeit erschwert das Abhören, und deftige Vorechos tragen auch nicht gerade zu einer Steigerung des Hörgenusses bei.

(2 q U Sonab OA 4) U. Sch.

C. Franck (1822 bis 1890)

Sinfonie d-moll

Orchestre de Paris, Dirigent Herbert von Karajan

Electrola 1 C 065-02 034 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Wenn es den Franzosen bei der Gründung des Orchestre de Paris darum ging, ein repräsentatives Spitzenensemble spezifisch französischer Orchesterkultur aufzubauen, dann ist die nunmehrige Trennung von dem „künstlerischen Berater" Karajan keineswegs zu bedauern. Macht sie doch lediglich etwas rückgängig, was von vornhinein verfehlt war, sofern man einmal davon absieht, daß Karajan halt ein ungemein effektiver Orchestererzieher ist. Gerade am Beispiel der Darstellung der Franck-Sinfonie, dieses so seltsam wie reizvoll zwischen schwerblütig-deutschem Pathos (Franck war bekanntlich rein deutscher Abstammung) und französischer Eleganz melodischen Flusses und harmonischen Gleitens schwebenden Werkes ist das völlig Unfranzösische Karajanschen Musizierens mit Händen zu greifen. Gibt er doch mit dem französischen Renommierorchester eine typisch „deutsche" Wiedergabe, die sich weit eher an Furtwängler als an die großen Alten französischer Dirigierkunst, etwa Münch oder Monteux, orientiert.

Das Ganze wird von Karajan auf schweres Pathos, luxurierenden Plüschklang hin angelegt. Ob Paris oder Berlin: das gleiche Modellieren der thematischen Gestalten aus dem schwelgerischen Gesamtklang heraus, die gleiche Weichheit der Binnenstrukturen, die durch virtuos-raffinierte agogische Labilitäten erreicht wird und dem Rhythmischen die Stabilität nimmt, das gleiche Verschmelzen der Farben, das klare Strukturierung verhindert und alles in jenem Schwebezustand beläßt, der dem Maestro gestattet, jeweils das ans Licht zu heben, was in sein Konzept paßt. Man vergleiche als besonders charakteristisches Beispiel nur einmal das F-dur-Seitenthema des ersten Satzes in der Karajan-Darstellung und derjenigen der Chicagoer Monteux-Aufnahme. Bei dem Franzosen eine klar und scharf phrasierte, elegant fließende Kantilene, bei Karajan eine dynamisch wie agogisch kaum greifbare, elegisch. auszelebrierte Ausdruckskurve.

Daß diese Art des Musizierens César Franck zum Heil gereicht, kann kaum gesagt werden. Unterstreicht sie doch eher die Schwächen als die Stärken dieser Sinfonie. Die massive harmonische und klangfarbliche Polsterung, das tristanische Chroma, also – in Ausdruckswerte übersetzt – das Brütende, Grüblerische dieser Musik, das den Franzosen von jeher verdächtig war, gewinnt bei Karajan so stark die Überhand, daß kaum noch Raum bleibt für jene den Impressionismus vorausahnenden Züge. Wie wirkungslos verpufft z. B. jene berühmte Stelle vor der Finale-Coda, die Debussys funktionslose Harmonik vorwegnimmt. Sie wird so ausgefuchst klanglich kaschiert, daß man sie kaum merkt.

Dennoch bleibt die Aufnahme denkwürdig, wenn auch mehr in bezug auf das Phänomen Karajan als auf den Sinfoniker Franck. Beweist sie doch einmal mehr die Fähigkeit des Dirigenten, selbst ein von Hause aus so ganz anders geartetes Orchester, das immerhin eine Schöpfung Münchs war, seinen Intentionen ohne Rest dienstbar zu machen. Das orchestrale Niveau dieser Aufnahme ist denn auch so imponierend, daß der Rezensent bei aller Problematik des Gestalterischen um die „Neun" nicht herumzukommen glaubt.

Die Electrola-Techniker verstehen sich auf die Intentionen ihres neuen Dirigentenstars nicht weniger als diejenigen der DGG. Man hört breit und tief gestaffelten, opulenten Luxus-Klang, dessen Hauptlinien nach dem Konzept des Maestro jeweils schwelgerisch hervortreten, während alles andere in der Schwebe akustischen Ungefährs bleibt. (3 b M Dovedale III) A. B.

J. Brahms (1833 bis 1897)

Die vier Sinfonien

Die Nordwestdeutsche Philharmonie, Dirigent Edouard Lindenberg

Electrola /Erato C 177-29 215/17 Stereo 28.50 DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Der EMI-Konzern macht sich selber Konkurrenz: Vor einem Jahr erschienen die Brahms-Sinfonien mit Barbirolli. Die neue Kassette wird wohl trotzdem ihre Käufer finden, nicht zuletzt dank des Preises. Ein Vergleich dieser Aufnahme mit Brahms-Einspielungen von Spitzendirigenten und -orchestern wäre ungerecht. Man erwartet von vornherein keine Wunderdinge, sondern einen gediegenen Alltags-Brahms. Diese Erwartung erfüllt sich denn auch. Dennoch wäre zu fragen, ob man einen Klangkörper von relativ bescheidenem Nimbus und Habitus nicht vernünftiger mit unbekannteren Werken des sinfonischen Repertoires vorgestellt hätte. Von Spohr und Berwald bis zu Franz Schmidt, Pfitzner und Reger (will man sich auf Klassik und Romantik beschränken) gibt es noch soviel Unbeackertes, dessen sich die etablierten Glamourorchester und die vielbeschäftigten Stardirigenten nicht annehmen. Der kaufmännische Rechenstift argumentiert dagegen allerdings, daß die Kopplung von einer Unbekannten mit einer Bekannten weniger riskant sei als die von zwei Unbekannten.

Lindenberg – Wahlpariser bulgarischer Abstammung und regelmäßiger Gast der in Herford ansässigen Nordwestdeutschen Philharmonie, deren Chefdirigent auch Hermann Scherchen für kurze Zeit war – dirigiert einen soliden Brahms ohne die Aura des persönlichen Bekenntnisses, ohne interpretatorisches Charisma, aber auch ohne schwerwiegende Ausfälle. Es ist ein im Grunde recht deutscher Brahms, wie man ihn von normalen Generalmusikdirektoren gewohnt ist: gerade, ernst, zupackend, ohne sonderliches Raffinement, gemäßigt in der Tempogestaltung, leicht untersetzt im orchestralen Gestus. Die dramatischen Momente arbeitet Lindenberg oft sogar erstaunlich gut heraus. Die behutsamen Modulationen zwischen Vorwärtsdrängen und Innehalten in den Ecksätzen der 1. Sinfonie geraten ansprechend, die dynamischen Proportionen sind sicher verteilt.

Wenig profiliert ist dagegen die Klangfarbenregie. Die oszillierenden Farbwerte des 3. Satzes der 3. Sinfonie werden nicht genau abgestuft; ein undifferenziertes Flimmern herrscht vor, lediglich die Hauptmelodie findet Aufmerksamkeit, scheint gleichsam in dicken Lettern gegen das trüb verschwimmende Übrige abgesetzt. Das beweist, daß Lindenberg leider wenig Sinn für eine der aktuellsten und kompositionstechnisch interessantesten Aspekte der Brahmsschen Sinfonik hat. Ähnliches ist durchweg auch in sämtlichen langsamen Sätzen zu beobachten, in denen bald blasse Magerkeit, bald eine dickliche Volltönigkeit waltet. Im Rhythmischen ist Lindenbergs Diktion um einige Grade sensibler, obwohl auch da anzumerken wäre, daß Akzente oft schwammig-unbestimmt geraten, gegen das Taktschema angehende Strukturierungen leicht geglättet und verharmlost wirken.

Die durchweg anständige Qualität des Orchesters kommt in den solistischen Bläserstimmen wie in den markanten Tutti recht

gut zum Ausdruck. Auch da gibt es keine glanzvollen Einzelleistungen, die aus dem Rahmen sprängen. Immerhin verraten die aufnahmetechnischen Manipulationen, daß es ganz ohne Schönheitsoperationen nicht abging. Mangelhafte Transparenz auf weite Strecken erweist sich so als das Resultat einer Darbietung, die lieber einen passablen Gesamtklang als einen womöglich instrumentale Mängel aufdeckenden analytischen Interpretationscharakter anstrebte. Die Plattenoberfläche ist im großen und ganzen einwandfrei. (audio 300) H.K.J.

J. Brahms (1833 bis 1897)

Sinfonie Nr. 4 e-moll op. 98

Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Carlo Maria Giulini

Electrola 1 C 063-02 083 21.- DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 6
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

Brahms' letzte Sinfonie in schwerem, intensivem Cantabile, das ist der Generalnenner dieser Interpretation. Giulini verleugnet auch bei Brahms, dem Norddeutschen, nicht den Italiener, der Brahms' „durchbrochenen Satz" in erster Linie als ein Geflecht einander durchdringender Gesangslinien empfindet. Dementsprechend sind die Tempi relativ ruhig, im Falle des dritten Satzes so ruhig, daß der Giocoso-Charakter verlorengeht und das Stück noch schwerer, mürrisch-wuchtiger wirkt, als es ohnehin schon ist. Aber das paßt durchaus in die Gesamtkonzeption dieser Darstellung, die ganz auf intensives, hochgespanntes Sichausmusizieren und auf dunkelgrundierte, breite und pastose Klanglichkeit gestellt ist. Dabei gelingt es Giulini dennoch, die durchbrochene Faktur des Brahmsschen Spätstiles mit ihrem Reichtum konstruktiv-bündiger Mittelstimmen jederzeit deutlich bleiben zu lassen. Kaum eine zweite Aufnahme dieser Sinfonie, auch diejenige Walters nicht, verbindet so überzeugend und bruchlos Schlüssigkeit des architektonisch-konstruktiven Gefüges mit einem Höchstmaß an schwellendem Espressivo und einem Pathos der Aussage, das vor allem das Chaconne-Finale in niederschmetternde Weltuntergangs-Dramatik taucht. Von der vielberufenen herbstlichen Elegie, die diesem Werk eigen sein soll, ist bei Giulini nichts zu spüren.
Dennoch: bei aller Klangschwere und Wucht ein „südländischer" Brahms, glut- und blutvoll, von großem, weitbogigem Impetus der Empfindung. Die Hochspannung des Ganzen trägt die Interpretation auch über die gefürchteten formalen Nahtstellen oder die solistischen Lyrismen im Mittelteil der Chaconne hinweg, ohne daß Spannungsabfall spürbar würde. Daß die gesanglichen Stellen der Partitur, etwa die H-dur-Melodie der Celli im zweiten Satz (ab Takt 41 und analog in E-dur ab Takt 87) mit breitem Strich und höchster Intensität ausgesungen werden, versteht sich bei diesem interpretatorischen Konzept von selbst.
Man kann, wie Klemperer, das Werk schlanker und herber musizieren, weniger breitwandig im Klang. Aber Giulinis Wiedergabe hat Konsequenz und überzeugende Geschlossenheit. Zumal das Chicago Symphony Orchestra sich in glänzendster Verfassung präsentiert. Die Aufnahmetechnik legte Wert auf wirkungsvolle räumliche Disposition. Brillanz wurde weniger angestrebt als akustische Großräumigkeit.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

P. Tschaikowsky (1840 bis 1893)

Sinfonie Nr. 4 f-moll op. 36

Concertgebouw-Orchester, Amsterdam, Dirigent Bernard Haitink

Philips 6500 012 25.- DM

Interpretation: 6
Repertoirewert: 2
Aufnahme-, Klangqualität: 7
Oberfläche: 10

Verständlich, daß Concertgebouw-Chef Bernard Haitink sich die denkbar effektvollsten Brocken des Repertoires nicht wegdirigieren lassen möchte. Das ist aber so ziemlich die einzige Rechtfertigung dieser Edition, und sie nützt dem Hörer nicht viel. Unter den vorhandenen Aufnahmen scheint mir die mit den Leningrader Philharmonikern (Dirigent Jewgenij Mrawinskij) so schnell nicht überbietbar. Philips selbst hat eine in ihrer trockenen Virtuosität frappierende Interpretation mit Igor Markevitch und dem London Symphony Orchestra veröffentlicht. Haitinks Einspielung ist im Gegensatz dazu alles andere als „sophisticated": sie spielt Raffinement und décadence herunter, läßt nur noch die russische Kraftnatur und ihre scheinbar strotzend gesunden musikalischen Emanationen übrig. Wer sich sein Tschaikowsky-Bild ein wenig durch Klaus Mann hat beeinflussen lassen, sieht sich aufs energischste korrigiert: Haitink demonstriert, daß der Sinfoniker, den manche für schillernd, sensibel, auch im Kitsch noch interessant gehalten haben, im Grunde nur ein Errichter deftiger Klangfassaden war. Das Hauptthema des Kopfsatz-Allegros klingt nicht nostalgisch-zwielichtig, sondern vordergründig-vital; das Pizzicato-Scherzo ist um eine Idee zu langsam geraten und wirkt dadurch spannungslos. Der letzte Satz liegt dem Temperament Haitinks, seiner schattenlosen, robusten Musizierweise, wohl am besten. Die Mikrophonaufstellung wirkt nicht recht überzeugend; das Plattenmaterial scheint einwandfrei. (audio 300) H.K.J.

G. Mahler (1860 bis 1911)

Sinfonie Nr. 6

Concertgebouworchester, Dirigent Bernard Haitink

Philips 839 797/98 LY 50.— DM

Interpretation: 7
Repertoirewert: 5
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Gäbe es keine anderen Aufnahmen dieser Sinfonie, dann hätte ich ihr wohl auch in puncto Interpretation eine höhere Bewertung zugesprochen, denn die Tempodispositionen, die Agogik und die Phrasierung sind in sich durchaus stimmig und die sinnliche Klangschönheit des Orchesters gewinnend. Ja, ich könnte sogar für Haitink ins Treffen führen, daß sich seine Tempi im einzelnen besser verteidigen ließen als die oft exaltierten Zeitmaße, die Bernstein in seiner Aufnahme der Sechsten (wohl der besten von Bernsteins Mahler-Zyklus) durchexerziert. Wenn ich dieser Amsterdamer Aufnahme dennoch nicht hohen Rang zuschreiben kann, dann rührt dies vor allem von der oft pedantisch-trockenen „Richtigkeit" her, die hier demonstriert wird. Ein Beispiel für das, was hier gemeint ist, liefert Haitinks Darstellung des zweiten Satzes. Mahler schreibt für dieses Scherzo vor: „Wuchtig ($^3/_8$ ausschlagen ohne zu schleppen)". Diese Anweisung sollte dazu beitragen, das Gewebe der Stimmen deutlicher erscheinen zu lassen als es bei einem $^3/_8$-Takt mit vordringlichem Akzent auf dem ersten Achtel möglich wäre. Haitink hält sich wohl daran, die Achtel auszumusizieren, aber er bewahrt den „Einser-Akzent", was bei relativ langsamem Tempo zu einer nach meinem Geschmack unerwünschten Behäbigkeit führt. Das rächt sich beim Übergang zur F-dur-Stelle, die trotz schöner Holzbläserphrasierung nichts von der Stimmung aufkommen läßt, welche Mahler bei Takt 98 ausdrücklich fordert: „Altväterisch. Grazioso."
Am besten kommt Haitinks Lesart dem Finale entgegen, das er offenbar gerade darum wirkungsvoll aufzubauen weiß, weil es weniger Temporückungen, agogische Verschiebungen und Luftpausen nach „österreichischer Art" verlangt.
Der Beitrag, den die Aufnahmetechnik zu Bernsteins CBS-Version geleistet hat, mag vielleicht giftig genannt werden; doch es ist ein Gift, das süchtig macht. Ich gestehe, daß ich mir das Andante moderato (3. Satz) kaum mehr ohne dieses Gift vorzustellen vermag, das den Sonderhall für einzelne Instrumentengruppen zu einem Bestandteil der Dynamik macht. Die Philips-Technik hat sich dem Concertgebouworchester gegenüber weit bescheidener und „konzertsaalgetreuer" verhalten. Dafür mögen jene Kritiker Lob spenden, die aufnahmetechnische Neutralität höher schätzen als intensive Wirkung auf den empfänglichen Hörer. Dem aufnahmetechnischen Konzept mag es auch zuzuschreiben sein, daß das Klangpanorama nicht weit genug, sondern zuweilen gedrängt erscheint. Man gewinnt den subjektiven Eindruck einer über Gebühr verengten Basis des Stereopanoramas, das bei Mahler nicht geräumig genug sein kann. K. Bl.

R. Strauss (1864 bis 1949)

Ein Heldenleben op. 40

London Symphony Orchestra, Dirigent Sir John Barbirolli

Electrola 1 C 063-02 069 21.- DM

Interpretation: 10
Repertoirewert: 10
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 8

An Aufnahmen dieser musikalischen Selbstglorifizierung ist kein Mangel. Karajan, Böhm, Mehta, Leinsdorf haben sich von der Klangpracht und orchestralen Opulenz des Werkes fesseln lassen. Dennoch gebührt dieser Aufnahme die Zuerkennung des höchsten Repertoirewertes: Barbirollis letzte Schallplatteneinspielung ist auch seine beste seit der legendären Berliner Neunten Mahlers. Was ihm im Falle von Mahlers Fünfter das Orchester verweigerte, was bei Verdis Requiem solistische Unzulänglichkeit verdarb, das gelang hier: die restlose Verwirklichung der künstlerischen Intentionen eines Dirigenten, dem strömendes Espressivo, überbordende Ausdrucksintensität und Herzenswärme des Musizierens alles bedeuteten. Das London Symphony Orchestra erweist sich – hierin dem Philharmonia Orchestra, das für die Mahler- und Verdi-Aufnahmen zur Verfügung stand, eindeutig überlegen – als ein Klangkörper allerhöchster Qualität, der,

wie einst die Berliner Philharmoniker bei Mahlers Neunter, sich von der Persönlichkeit des großen Dirigenten das Äußerste an Musizierintensität, Spannung und Perfektion abringen läßt. Damit wird diese Aufnahme eines sicherlich zwiespältigen Werkes zu einer Dokumentierung von Barbirollis „Spätstil".
Es gibt keine zweite Einspielung dieses „Heldenlebens", die das Monströse des Werkes so wenig in Erscheinung treten läßt, auch nicht diejenige Böhms. Das wird gleich in den ersten Takten evident: der berühmte Anschwung der tiefen Streicher und der Hörner mit dem „Helden"-Thema ist nicht auftrumpfend, sondern melodisch-strömend. Barbirolli interessiert sich für den Melodiker Strauss, nicht für den sich in Szene setzenden Selbstbiographen. Das reiche, melodisch-thematische Lineament der Partitur wird von ihm aufgedeckt und mit unvergleichlicher Hingabe und Intensität ausmusiziert. Selbst die „Widersacher" sind nicht nur Karikatur, sie werden bei aller Plastik und Drastik der musikalisch-klangfarblichen Charakterisierung in den unaufhörlichen Strom schwelgerischer Orchesterpolyphonie eingebettet. Wie immer nimmt sich der alte Barbirolli Zeit. Er läßt sie auch seinen Musikern: das große Violinsolo, das die „Gefährtin" schildert, wird von John Georgiadis mit allem Raffinement kapriziöser, schmachtender, virtuoser Violin-Eloquenz breit ausgespielt. Bei aller Wärme Barbirollischen Ausdrucksbedürfnisses bleibt das Klangbild stets transparent. Ein Beispiel sind die Harfenglissandi in der Liebesmusik, die beinahe ironisch deutlich herauskommen, so als blinzelte der Dirigent ob dieser Schlafzimmerszene schalkhaft mit den Augen. Selbst der Lärm der „Walstatt", dieser am schwersten zu verdauenden Episode des Werkes, bleibt genauestens organisiert, man vermag die Details des Kampfverlaufs einschließlich der moralischen Hilfestellung der „Gefährtin" genauestens zu verfolgen. Ganz in seinem Element ist der Dirigent natürlich im Schlußteil, wenn die „Friedenswerke" in einem unvergleichlich schön gewobenen Klangteppich einander polyphon durchdringen. Das hat man nie so langsam, aber auch nie so ausdrucksvoll und schwelgerisch-schön im Klang gehört wie hier.
Man mag es bedauern, daß es kein wesentlicheres, substanzstärkeres Werk war, an dem Barbirolli ein letztes Mal sein selbstvergessenes, überströmendes Musiziertemperament für die Schallplatte verschwendete. Auf der anderen Seite zeugt es für die Echtheit und Größe dieser emotionalen Hingabe, daß sie auch ein Werk zweiten Ranges eine ganze Qualitätsetage höher zu rücken vermag.
Die Aufnahme ist klangtechnisch sehr gut in ihrer räumlichen Staffelung, ihrer intensiven Präsenz und ihrer Deutlichkeit auch der Baßregion. Die einzelnen Gruppen des Riesenorchesters sind bei Wahrung der natürlichen Klangrelationen sauber gegeneinander abgehoben.
(3 b M Dovedale III) A. B.

J. Sibelius (1865 bis 1957)
Sinfonie Nr. 2 D-dur op. 43
Berliner Philharmoniker, Dirigent Okko Kamu
DGG 2330 021 25.- DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Karajan hat seinen Sibelius-Zyklus für die Deutsche Grammophon als Torso hinterlassen: die drei ersten Sinfonien wurden nicht eingespielt. Was lag näher, als den Sieger des „Dirigentenwettbewerbs Herbert von Karajan 1969", den 24 Jahre alten Finnen Okko Kamu, die fehlende Zweite aufnehmen zu lassen? Und nach diesem Volltreffer in jeder Beziehung kann man nur hoffen, daß die DGG die Gelegenheit beim Schopf packt und die Erste und Dritte folgen lassen wird.
Zwar wäre der Sibelius-Sinfoniezyklus dann komplett, aber keineswegs einheitlich, denn zwischen den Musizieridealen des heutigen Karajan und seines jungen finnischen Adepten bestehen fundamentale Unterschiede, die keineswegs nur eine Frage des Generationsabstandes sind. Okko Kamu ist das genaue Gegenteil eines Karajan, und es spricht für den Welt-Maestro, daß er einer Begabung, die so ganz und gar nicht seinen Idealen huldigt, den Siegespreis zuerkannte. Wie es für die phänomenale Begabung Kamus spricht, daß er das Karajan-Orchester par excellence, die Berliner Philharmoniker auf Anhieb radikal „umzufunktionieren" verstand.
Es gibt keine Aufnahme dieser beliebtesten aller Sibelius-Sinfonien, die so weit von Tschaikowsky entfernt ist, wie diese. Kamu verläßt sich nicht, wie die meisten Dirigenten dieses Werkes einschließlich Maazel und Bernstein, auf die Tragkraft der allzu eingängigen melodischen Entwicklungen, auf die hymnischen Aufschwünge. Er legt vielmehr die Komplexität dieser Partitur bloß, und das mit einer Hellsichtigkeit, die Staunen macht und keinen Zweifel an seinem Ausnahmerang mehr duldet. Darin besteht die außerordentliche Bedeutung dieser Aufnahme eines Werkes, von dem man bislang annahm, daß es mit immerhin vier hochkarätigen Einspielungen — zu denen noch einige ältere, inzwischen gestrichene, wie diejenige Monteux, kommen — gültig im Plattenkatalog vertreten sei.
Das wird bereits in den Anfangstakten offenbar: die einleitenden Viertel der dunklen Streicher, über denen sich dann das pastorale Hauptthema der Holzbläser erhebt, stehen klar und rhythmisch prägnant im Raum, sie sind kein Stimmungshintergrund, sondern haben thematische Funktion. Die melodischen Gestalten dieses Kopfsatzes, deren Nebeneinander fast die sinfonische Schlüssigkeit gefährdet, sind ganz plastisch und scharfkantig neben- und gegeneinander gestellt. Es gibt kein Klang-Sfumato, keine „nordische" Landschaftspoesie. Kamu mißtraut geradezu der melodischen Hymnik: im zweiten Satz wie in der Schlußentwicklung des Finale werden dem siegesgewissen Strom der weitbogig sich wölbenden Melodik die in der Partitur zwar enthaltenen, aber bislang kaum beachteten Neben- und Gegenstimmen hart entgegengestellt. Die Pizzikato-Einleitung des zweiten Satzes ist nicht nur vorbereitende Spannung, die das düstere Fagott-Thema grundiert, sondern klar durchgezeichneter Kontrapunkt. Beispiele dieser Art ließen sich beliebig fortsetzen. Schärfer als üblich werden die rhapsodischen Freizügigkeiten der Tempi in diesem Satz gegeneinander ausgespielt.
Die Berliner Philharmoniker spüren offenbar das Außerordentliche dieser jungen dirigentischen Potenz. Sie folgen den Intentionen Kamus bis in das Extrem kleiner Intonations-Rauheiten des Blechs am Ende des Schlußchorals, die bei Karajan undenkbar wären.
„Man sollte etwas für den Genius Sibelius tun", meint Kamu in einem kleinen, auf der Plattentasche abgedruckten Interview. Er tut es auf seine Weise, indem er die Doppelbödigkeit dieser spätromantischen Sinfonik erbarmungslos aufdeckt: Sibelius als Zeitgenosse Mahlers. Wer hätte das bislang ernst genommen? Wer freilich aus eigener Erfahrung weiß, daß ein Karajan als blutjunger Aachener Generalmusikdirektor ähnlich musiziert hat, der kann dem Berliner Dirigenten-Sieger 1969 nur wünschen, daß er sich nicht vorzeitig vom wohlfeilen Star-Rummel verschleißen läßt. Er hat mehr zu verkaufen als Publicity.
Alles Technische ist hervorragend.
(3 b M Dovedale III) A. B.

Instrumentalmusik

Die Familie Bach
Johann Sebastian (1685 bis 1750)
Vier Orchestersuiten BWV 1066–1069
Carl Philipp Emanuel (1714 bis 1788)
Vier Sinfonien (e-moll Wq 177 / C-dur Wq 182,3 / D-dur Wq 183,1 / Es-dur Wq 183,2)
Johann Christian (1735 bis 1782)
Vier Sinfonien (g-moll op. 6,6 / B-dur op. 18,2 / D-dur-Ouvertüre zu „Temistocle" / B-dur op. 19,1)
Wilhelm Friedemann (1710 bis 1784)
Sinfonia F-dur
Cembalokonzert f-moll
Johann Ludwig (1677 bis 1741)
Suite G-dur
Johann Christoph Friedrich (1732 bis 1795)
Sinfonia Es-dur
English Chamber Orchestra; New Philharmonia Orchestra (J. Chr. Bachs Sinfonien); Leitung Raymond Leppard
Philips 6709 004
Kassette mit 5 Langspielplatten
Subskr.-Pr. 79.- DM

Interpretation:	9–10
Repertoirewert:	5–10
Aufnahme-, Klangqualität:	8–10
Oberfläche:	9

Zu den vier ersten Platten der Kassette erübrigt sich hier jeder Kommentar. Sie sind z. T. schon seit knapp zwei Jahren als Einzelveröffentlichungen im Handel und wurden in dieser Zeitschrift bereits ausführlich besprochen: die vier Orchestersuiten von J. S. Bach in Heft 6/70 (9, 5, 9, 9), die vier Sinfonien von C. Ph. E. Bach in Heft 2/69 (9, 9, 9, 9) bzw. in Heft 5/69 (10, 10, 10, 10) und die vier Sinfonien von J. Chr. Bach in Heft 2/69 (9, 10, 8, 8). Auf der neu hinzugekommenen fünften Platte – sie ist nicht einzeln käuflich – werden Kompositionen der beiden weniger bedeutenden Bachsöhne Wilhelm Friedemann und Johann Christoph Friedrich mit einer Suite des sogenannten „Meininger Bach" gekoppelt. Bei allen vier Werken handelt es sich um Ersteinspielungen.
Die F-dur-Sinfonia des unglücklichsten aller Bach-Söhne steht auf der Schwelle zwischen barockem und galantem Stil. Ihrer äußeren Zwitterhaftigkeit (zwischen Sinfonie und Suite) entspricht im Detail der

häufig unvermittelt klingende Wechsel zwischen Schnell und Langsam, zwischen stockender und kraftgeladener Entfaltung, zwischen rezitativischer Deklamation und melodischem Fluß. Weitaus gefälliger, aber auch weniger originell, nimmt sich das Cembalokonzert aus, in dem Raymond Leppard als brillanter Solist mit einer Fülle eigenwilliger Improvisationen aufwartet, jedoch das Tempo des substanzarmen dritten Satzes (Prestissimo) etwas zurückhält und damit die einfach notwendige Virtuosität nicht ganz erreicht. Johann Ludwig Bachs G-dur-Suite, das einzige von ihm überlieferte Orchesterwerk, birgt keinerlei stilistische Probleme. Sie vertritt den Typus der auf der Höhe ihrer Blüte stehenden französischen Suite und darf als das bedeutendste Werk dieser Platte gelten. Ihr gegenüber fehlt es der Es-dur-Sinfonie des sogenannten „Bückeburger Bach" (Johann Christoph Friedrich) sowohl an Einfallsreichtum wie an handwerklicher Gediegenheit.
Raymond Leppard und das English Chamber Orchestra musizieren in allen vier Werken mit gewohnter spieltechnischer Sicherheit und verknüpfen – wie schon auf den anderen Platten – farbige Lebendigkeit mit einem hohen Maß an Treue zur historischen Aufführungspraxis.
Von einem repräsentativen Familienquerschnitt, den der Titel der Kassette vortäuscht, kann wirklich nicht die Rede sein. Einerseits fällt die getroffene Auswahl bereits unterm Aspekt der musikalischen Gattungen viel zu einseitig aus; andererseits gehört schon etwas Phantasie oder Gewalt dazu, dem Leipziger Thomaskantor und seinen vier bekanntesten Söhnen auch den „Meininger Bach" als Familienmitglied an die Seite zu stellen, denn Johann Sebastian und Johann Ludwig waren lediglich Vettern dritten Grades. Ihre Ahnenketten treffen erst beim Ur-Urgroßvater zusammen. Ob repräsentativ oder nicht: auf jeden Fall enthält die Kassette vorzügliche Interpretationen von hörenswerter Musik in klangtechnisch makellosem Zustand zu einem günstigen Preis.
(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H)
W. Sch.-F.

Silbermann-Orgeln

a) **J. S. Bach (1685 bis 1750)**
Präludium und Fuge D-dur BWV 532, c-moll BWV 549, d-moll BWV 539, C-dur BWV 547 · Triosonate Nr. 4 e-moll BWV 528 · Fuge G-dur BWV 576
Christoph Albrecht an der Gottfried-Silbermann-Orgel zu Crostau
Fontana 894 125 ZKY 12.80 DM

b) **Musik auf der Orgel des G. Silbermann in der Frauenkirche zu Dresden**
(Historische Aufnahme)
J. S. Bach · G. Böhm · M. Reger · H.-F. Micheelsen (geb. 1902)
An der Orgel: Hanns Ander-Donath
Pelca Mono (auch Stereo) PSR 40 536
19.– DM
a) – b): Übernommen von VEB Deutsche Schallplatten Berlin/DDR

c) **J. S. Bach (1685 bis 1750)**
Klangbeispiele der Orgelwerk-Gesamtausgabe: Präludien und Fugen (I) – BWV 549, 538, 578 · Orgelbüchlein-Choralbearbeitungen-Leipziger Choräle (II) – BWV 606, 615, 618, 643; 710, 713; 660, 668
Lionel Rogg an der J.-A. Silbermann-Orgel zu Arlesheim
harmonia mundi HM 30 105 Z 10,– DM

	a)	b)	c)
Interpretation:	7	7–8	8
Repertoirewert:	9	9	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8	histor.	9
Oberfläche:	10	10	8

Die drei Produktionen bilden fast eine (Subskriptions-) Kassette eigener Art. Für relativ wenig Geld und mit guter technischer Qualität (dazu Dispositionsangaben und Anmerkungen zur Geschichte des Instruments) erhält man ein kleines, zeitgeschichtlich koloriertes Orgelporträt der Silbermann-Familie. Da ist zunächst das kleinere Werk des älteren Gottfried (1683 bis 1753) in dem etwa zehn Kilometer südlich von Bautzen liegenden Crostau. Das Instrument wurde nach unseren Kenntnissen Anfang der dreißiger Jahre von der Bautzener Orgelanstalt Hermann Eule restauriert. Sein großes Werk für die Dresdener Frauenkirche wurde ein Raub des 2. Weltkrieges und seiner Folgen. Die erst 1959/62 restaurierte Arlesheimer Orgel ist dagegen ein Zeugnis der nachfolgenden Silbermanngeneration. Johann Andreas Silbermann (1712 bis 1783) Vater Andreas Silbermann (1678 bis 1734) – Vater und Sohn arbeiteten eng zusammen – ist der Bruder des anfangs erwähnten Gottfried. So sind beide „Stränge" Silbermannschen Orgelbaus bei dieser Zusammenstellung nicht nur vereint, sondern zudem am Werk J. S. Bachs noch meßbar. Interpretationsunterschiede fallen hierbei nicht ins Gewicht; die mangelhafte Qualität der b)-Platte (1942–44 aufgenommen!) wird durch ihren historischen wie zeitgeschichtlichen Wert aufgewogen. Zum Abschluß noch die Entstehungsdaten der Instrumente: Crostau um 1724, Dresden 1736 und Arlesheim 1761.

Christoph Albrechts Spiel und Registrierung erreichen in der Triosonate ihren geschlossensten und originellsten Ausdruck. In den Präludien und Fugen gelingen beide Teile unterschiedlich. Der Stimmensatz bleibt zwar immer plastisch und durchschaubar, schleppende Tempi, wenig profilierter Themenvortrag und mäßige Tongestaltung trüben aber immer wieder seine musikalische Gestaltung. Erfreulich die gute Klangwiedergabe, die eine lebendige Begegnung mit diesem kaum erreichbaren Instrument ermöglicht. – Ander-Donath spielt die großen Bach-Werke (BWV 542 und 572) mit großem Klang und Schwung, sehr strömend im Ablauf, dabei hohen Tempi verpflichtet. Die folgenden Choralvorspiele und Böhms Präludium und Fuge C-dur klingen konzertant und flächig, Reger dazu massiv (Chor- und Fernorgel sind hinzugezogen). Micheelsens Toccata über „Lobe den Herren" erhält ihre klangliche Gestaltung vom traditionellen Klangbild her. Der große Klang von Instrument und Raum werden hörbar; schnelle Baßbewegungen gehen verloren. (Die Aufnahme ist besser Mono zu hören.)

Lionel Roggs erste Bach-Kassette (Präludien und Fugen) wurde bereits besprochen (HiFi 1970, Nr. 8, S. 668/9), die hier ausgewählten Choralkompositionen (B-Seite) machen auf die zweite neugierig (man spiele BWV 606 und 668 an). Die Platte rauscht bei empfindlichen Wiedergabebedingungen.
(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

D. Scarlatti (1685 bis 1757)
10 Sonaten
E-dur K 215, 216, e-moll K 263, E-dur K 264, d-moll K 52, D-dur K 490–492, C-dur K 308, 309
Gustav Leonhardt, Cembalo
harmonia mundi HM 30 517 K 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Bei dieser Aufnahme muß man mit der technischen Seite beginnen; sie stellt eine Meisterleistung dar. Der Klang des Cembalos ist von seltener Durchsichtigkeit, jeder Ton in voller Rundung und dabei bis zum feinsten Nachklang hörbar – alles räumig und doch unmittelbar.
Leonhardts Interpretation ist eigenwillig und zwingt zur Entscheidung übers eigene Scarlatti-Bild des Hörers. Die Note 9 besagt im Falle des Rezensenten, daß er Leonhardts Gestaltung für legitim und konsequent hält, ohne seine Idealvorstellung erfüllt zu sehen. Leonhardts Scarlatti ist ein Gegenbild zum vital-optimistischen Virtuosen, der seine musikalisch wesentliche Aussage mit Witz und Charme vorträgt. Leonhardt wählt die Tempi so, daß jene pittoreske Wirkung nicht mehr möglich ist. Sein Gewinn ist ein neues Auskosten aller spielerischen, harmonischen und rhythmischen Vorgänge und Effekte – bis ins kleinste für den Hörer mitvollziehbar. Dabei bleibt er jedoch nicht stehen, sondern gibt den Sonaten eine solch großräumige Charakteristik und Ausdruckskraft, daß sie klassische Dichte erhalten.
(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

Die Gebrüder Haydn

a) **M. Haydn (1737 bis 1806)**
Duo concertante für Viola, Orgel und Orchester · **J. Haydn (1732 bis 1809)** Konzert für Orgel und Orchester Nr. 1 C-dur Hob. 18,1
Simon Preston, Orgel; Stephen Shingles, Viola; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner
Decca SMD 1216 16.– DM

b) **J. Haydn**
Missa in tempore belli „Paukenmesse" · M. Haydn Ave Regina
April Cantelo, Sopran; Helen Watts, Alt; Robert Tear, Tenor; Barry McDaniel, Baß; Choir of St. John's College, Cambridge; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Konzertmeister: Neville Marriner, Leitung George Guest
Decca SMD 1221 16.– DM

	a)	b)
Interpretation:	10	8
Repertoirewert:	7	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9	8
Oberfläche:	10	10

Das musikalische Schicksal hat die beiden Brüder ungleich behandelt; sieht man von ihrem Begabungsunterschied und ihrer Entwicklung ab, bleibt das Bemühen der Nachwelt um den jüngeren im Vergleich zu Joseph verhältnismäßig gering. Mit Recht gab Hans Jancik seinem Buch über Michael den Untertitel: Ein vergessener Meister. Davon zeugt auch in gewisser Weise unser Gebiet. Die wesentlichste Schaffensseite Michael Haydns, die Kirchenmusik, steht hinter dem instrumentalen Bereich weit zurück. Ein direkter Vergleich beider dürfte eine Seltenheit sein. Die vorliegen-

den Platten ermöglichen ihn – das ist ihr Hauptverdienst. Die erste Platte stellt Jugendwerke gegenüber, die etwa zur gleichen Lebenszeit entstanden. Beide sind beredte Beispiele zweier glänzender Begabungen nicht ohne Hinweise auf ihre künftige Entwicklung. Solisten (Preston vielleicht ein wenig zu sehr) und Orchester wetteifern, die jugendliche Frische und Beweglichkeit der Kompositionen eindrucksvoll glaubwürdig zu machen. Dabei ist die Darstellung des Orchesterparts besonders durchgefeilt. Jeder Satz vermittelt das Gefühl optimaler Richtigkeit und Stimmigkeit. Den stärksten Eindruck hinterläßt jedoch die schier ideal ausgewogene Spannungskraft der konzertierenden Partner. Eine geschickte Aufnahmetechnik trug dazu gewiß noch ihren Teil bei.
Die zweite Platte stellt das geistliche Schaffen der Brüder gegenüber, allerdings mehr kontrastierend. Der altmeisterlichen Doppelchörigkeit des Antiphons „Ave Regina coelorum" des 33-jährigen Michael steht die erste der sechs Spätmessen Josephs gegenüber, die das sinfonische Können (nach London!) des Meisters mit seinem Händelerlebnis verbinden. Im Jahr der Paukenmesse, 1796, führt Michael in Salzburg seine Missa hispanica auf, zu der das Ave eine Art Vorstudie bildet. Dies als Vergleichsgrundlage. Hauptereignis der Aufnahme ist aber gewiß die Einspielung der Paukenmesse, mit der Decca jetzt sämtliche Spätmessen J. Haydns im Programm hat, bis auf die Nelson-Messe vom gleichen Chor und Orchester aufgeführt. Auch bei den Solisten gibt es Wiederholungen. Chor- und Orchesterpart sind sorgfältig einstudiert und zu hoher Übereinstimmung gebracht; der Chor hat stets großes Volumen und gestaltet die Messeteile klangschön und eindrucksvoll, das Orchester profiliert seinen Anteil nuancenreich (es wird die erweiterte Fassung benutzt). Die solistischen Partien sind in dieser Messe nicht allzu groß; ihre Gestaltung erreicht in auffallender Weise nicht jene Ausgeglichenheit und Homogenität zum Ganzen durch einen zu forcierten Ton der Solisten. Die fast ein wenig üppige Klangschönheit der Aufführung gibt dem Werk, zusammen mit dem dramatisierenden Akzent der Solisten, eine klassisch-romantische Note. Aufnahmetechnisch ist die Platte gut, wenn auch schwächer als die erste.
(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Serenade D-dur KV 250 (Haffner-Serenade)

Collegium aureum (auf Originalinstrumenten)

harmonia mundi 30 511 M 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

„Musik auf Originalinstrumenten", das war bis vor kurzem noch Aufnahmen mit Werken der Renaissance und des Barock vorbehalten. Allein bei den Tasteninstrumenten war man in die Klassik und Romantik vorgedrungen, nicht zuletzt ein Verdienst der harmonia mundi.
Es ist nur konsequent, daß dieser Schallplattenverlag jetzt auch Orchesterwerke des 18. Jahrhunderts auf Originalinstrumenten spielen läßt. Natürlich, wer vielzitierte amerikanische Perfektion und Brillanz als das Höchste in der musikalischen Interpretation ansieht, kommt hier zu kurz. Ihm sei aber gesagt, daß er den wahren Wert dieser Aufnahme nicht erkennen kann. Denn es geht hier nicht um Fragen des Geschmacks. Dies ist eine Produktion von jetzt noch fast unabsehbarer interpretationsgeschichtlicher Bedeutung, weil sie durch ihre klanglichen Aspekte sich gedankenlosem Hören widersetzt und damit dem längst gefährlich gewordenen Verschleiß der Klassik entgegenwirkt, weil hier musikalischer Satz und Klangbild (anders als bei Wiedergaben mit reduziertem Berlioz-Orchester) wirklich zusammengehen. Ich kenne keine Aufnahme von Mozarts Haffner-Serenade, wo die Musik auf so natürliche Weise, allein aus sich selbst heraus, lebendig wird. Daß das Collegium aureum den Vergleich mit allerbesten Kammerorchestern in keiner Weise zu scheuen braucht, sei nur am Rande noch einmal festgehalten.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Konzert D-dur KV 537 für Klavier und Orchester (Krönungskonzert)

Konzert C-dur KV 246 für Klavier und Orchester (Lützow-Konzert)

Jörg Demus, Hammerflügel von Johann Schantz (Wien 1790)
Collegium aureum (auf Originalinstrumenten)

harmonia mundi 30 512 M 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Zwei Klavierkonzerte von Mozart – gespielt auf einem originalen Hammerflügel des 18. Jahrhunderts, auf Violinen, mit Darmsaiten bespannt, auf alten Traversflöten und Fagotten, auf Barockoboe, Naturhorn und Clarintrompete.
Das ist, nachdem harmonia mundi bereits im Vorjahr Mozarts Konzerte KV 414 und KV 595 in „authentischem" Klang herausbrachte, keine Sensation mehr. Trotzdem verdienen die Bemühungen dieses Verlages und seiner Interpreten weiterhin stärkste Beachtung und höchste Anerkennung.
Über allen Fragen des musikalischen Geschmacks steht als wichtigstes Argument zur Beurteilung dieser Aufnahme die Tatsache, daß sich hier ein mutiger Produzent und intelligente Musiker begeistert und konsequent für eine Idee einsetzen, die zu einem besseren Verständnis der Werke führt (siehe auch meine Besprechung der HM-Produktion mit Mozarts Haffner-Serenade). Denn in der Tat werden die Partituren plötzlich vollkommen durchsichtig, stimmen die klanglichen Proportionen etwa zwischen solistisch geführten Bläsern und Streichern, weil zum Beispiel Oboe oder Fagott hier ihre Individualität behalten und somit in jeder Klangmischung hörbar bleiben. Daß die Technik nicht manipulierend nachhalf, spricht für die Ehrlichkeit des Aufnahmeleiters Alfred Krings, bestätigt andererseits wieder die Bedeutung dieser Interpretation auf Originalinstrumenten. Die Fertigung der Platte entspricht höchstem, gewohntem harmonia mundi-Niveau.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef V 69, Telef. 085 a) M. R.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Klavierkonzerte Nr. 9 Es-dur KV 271 „Jeunehomme"; Nr. 2 B-dur KV 39

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums, Dirigent und am Klavier Geza Anda

DGG 139 453 25.— DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Anda legt das große Jeunehomme-Konzert ganz auf sinfonische Gewichtigkeit hin an. Den Ecksätzen eignet mehr Energie als Brillanz, die Akzente werden hart gestochen, auch seitens der Camerata, dynamische Kontraste betont herausgespielt. Offenbar hat Einsteins Charakterisierung des Werkes als „Mozarts Eroica" diese Interpretation beeinflußt. Das wäre freilich eine Fehldeutung Einsteins, der den Vergleich mit der „Eroica" keineswegs auf den Ausdrucksgestus des Mozart-Konzertes bezogen wissen will, sondern auf die Weiträumigkeit und sinfonische Strukturierung der Anlage sowie auf den Stellenwert innerhalb des Mozartschen Oeuvres. Anda spielt jedenfalls unflexibler, pastoser als sonst, das virtuose Passagen- und Laufwerk klingt trotz der schnellen Tempi manchmal fast hart. Das gilt vor allem für das Finale, dessen Hauptthema polterig und völlig uncharmant herauskommt und das stellenweise, z. B. in den durchführungsartigen Streicherläufen geradezu verhetzt wirkt. Daneben stehen dann Stellen von berükkender Schönheit, so der Menuetto-Mittelteil des Finale. Aber auch das Andantino in c-moll leidet unter der allgemeinen Gewichts-Überfrachtung der Interpretation. Um in Einsteins Bild zu bleiben: es ist der Trauermarsch dieser „Eroica", es hat Adagio-Charakter. Damit aber wird der Satz, dessen sordinierte, kantable Beredtheit elegisch, aber keineswegs düster-pathetisch ist, bei allem Bemühen um „Tiefe" und „Ausdruck" im Grunde vergröbert. So schneidend hart gesetzte Tutti-Akzente, wie Anda sie nach dem verlöschenden Klavierrezitativ am Schluß des Satzes von seiner Camerata spielen läßt — man erschrickt geradezu — sind unmozartisch. Wie man im Falle dieses Konzertes sinfonische Weiträumigkeit mit geschmeidiger Artikulation verbinden kann, das hat einst Wilhelm Kempff auf seiner nach wie vor unerreichten Aufnahme mit Münchinger — sie ist gottlob wieder im Katalog — demonstriert. Neben ihr klingt Andas Einspielung starr und hart.
Zeigt sich hier fehlgeleiteter Stilwille, so wird das frühe B-dur-Konzert nach Sonatensätzen von Schobert und Raupach musikantisch-unproblematisch, wenn auch nicht übermäßig elegant und geschmeidig gespielt. Eine hübsche Zugabe, die über die Problematik der Interpretation eines der bedeutendsten Klavierkonzerte Mozarts leider nicht hinwegzutrösten vermag.
Die Platte klingt vorzüglich.
(3 b M Dovedale III) A. B.

F. Mendelssohn Bartholdy (1809 bis 1847)

Konzert E-dur für zwei Klaviere und Orchester

Konzert a-moll für Klavier und Streichorchester

John Ogdon und Brenda Lucas, Klavier;
Academy of St. Martin-in the-Fields, Dirigent Neville Marriner

Decca SXL 21 201-B 21.– DM

Interpretation: 6
Repertoirewert: 6
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 10

„Die beiden Werke des vierzehn- bzw. fünfzehnjährigen Komponisten gehören kaum in den ewigen Vorrat klassischer Musik. Als Beleg für einen epigonal gefärbten Zeitstil sind sie jedoch nicht zu unterschätzen. Das amerikanische Klavierduo machte das einzig Richtige: forsch und frisch wird drauflos musiziert, worin Eugene Ormandy mit seinem Orchester den Solisten nicht nachsteht. Die selbstbewußte Virtuosität der Pianisten verleiht den Kompositionen auf jeden Fall härtere Konturen, als man sie sich gemeinhin vorzustellen hätte" – so U. Sch. in Heft 5/67 bei seiner Rezension einer CBS-Platte mit beiden Doppelkonzerten Mendelssohns, gespielt von Arthur Gold und Robert Fizdale.
Das Pianisten-Ehepaar Lucas-Ogdon spielt präzis zusammen, klanglich aber etwas undifferenziert, und das „einzig Richtige", das „forsch und frisch drauflos" sowie die „selbstbewußte Virtuosität", sie fehlen hier leider zu sehr. Insofern bleibt die CBS-Produktion unerreicht. Ogdons Interpretation des a-moll-Konzerts bringt keine neuen Aspekte.
Das Klangbild der vorliegenden Platte ist bei aller Brillanz weich und durchsichtig. Keinerlei Laufgeräusche.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M.R.

F. Chopin (1810 bis 1849)

Andante spianato und Grande Polonaise Es-dur op. 22; Polonaise Nr. 8 d-moll op. 71/1 posth.; Polonaise Nr. 9 B-dur op. 71/2 posth.; Polonaise Nr. 1 cis-moll op. 26/1; Polonaise Nr. 2 es-moll op. 26/2; Polonaise Nr. 3 A-dur op. 40/1; Polonaise Nr. 4 c-moll op. 40/2; Polonaise Nr. 5 fis-moll op. 44; Polonaise Nr. 6 As-dur op. 53; Polonaise-Fantaisie Nr. 7 As-dur op. 61; Nocturne Nr. 14 fis-moll op. 48/2

Halina Czerny-Stefanska, Klavier; Jan Ekier, Klavier; Symphonisches Orchester der National-Philharmonie Warschau, Dirigent Witold Rowicki

Telefunken KT 11005/1-2 19.– DM

Interpretation: 8
Repertoirewert: 5
Aufnahme-, Klangqualität: 7 bzw. 5
Oberfläche: 7

Der Preis für das Zwei-Platten-Album ist verdächtig, und der Verdacht ist in diesem Falle begründet. Es handelt sich um ältere Aufnahmen, die offenbar ein wenig aufgemöbelt worden sind. Die von Halina Czerny-Stefanska bespielten drei ersten Seiten klingen ganz passabel, während die vierte, von Jan Ekier gespielte Seite, welche die Polonaisen Nr. 6 und 7 sowie die Nocturne enthält, den Eindruck macht, als seien die Aufnahmen pseudo-stereofonisiert: mulmig, dick, baßlastig, mit total verschlucktem Diskant kommt hier der Klavierklang aus den Lautsprechern. Auch die Fertigung ist nicht sehr sorgfältig, beide Platten jaulen mehr oder weniger leicht.
Angesichts dieser Mängel ist die Veröffentlichung nicht von besonderem Interesse. Die Wiedergaben der Czerny-Stefanska sind gut, kraftvoll in den Konturen, streng in der Rhythmik, klar und sorgfältig in der Artikulation. Die Grande Polonaise Es-dur wird in der Fassung mit Orchester gespielt, ein Unternehmen, das freilich nur beweist, wie überflüssig dieser Aufwand ist. Über Jan Ekiers Spiel zu urteilen, ist angesichts der klangtechnischen Mängel der Aufnahmen kaum möglich.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

C. Debussy (1862 bis 1918)

Nocturnes (a)

M. Ravel (1875 bis 1937)

Zweite Suite aus Daphnis und Chloé (a)
Pavane für eine verstorbene Infantin

Boston Symphony Orchestra
(a) New England Conservatory Chorus; Dirigent Claudio Abbado

DGG 2561 012 20.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 8
Aufnahme-, Klangqualität: 10
Oberfläche: 9

Die erste Platte, die von der Deutschen Grammophon im Rahmen ihres Exklusiv-Vertrags mit dem Boston Symphony Orchestra herausgebracht wurde, ist ein Glücksfall. Es scheint, als hätten die DGG-Techniker aufgeatmet, frei von den Zwängen einer karajanschen Klangvorstellung endlich einmal beweisen zu dürfen, was sie können. So ist eine obertonreiche Transparenz, eine auch musikalisch gerechtfertigte Tiefen- und Seitenwirkung zu bewundern, die der Eigengesetzlichkeit des Mediums Schallplatte gerecht wird und sich nicht an Surrogat-Vorstellungen vom Konzertsaal-Erlebnis orientiert. Auch das Orchester scheint, von der Mediokrität eines Leinsdorf frei geworden, allen zeigen zu wollen, was es kann. Und das gelingt, ohne daß aus den drei musikalischen Meisterwerken pure Show-Stücke würden. Die ausgeklügelten Klangkombinationen zwischen Harfe und Holz (Debussy), zwischen Streichern, Blech und Holz sind geradezu mirakulös eingefangen, und Claudio Abbado – obwohl effektvollen Stretta-Effekten (Daphnis) nicht abgeneigt (warum auch?) – gelingt es, die Klangfarbendisposition der Komponisten einzufangen (mit herrlichen Fern-Trompeten in den Nocturnes), ein dreifaches Piano auch spielen zu lassen, wo es steht, die aus Klangfarben lebende Dramaturgie Ravels maßstäblich zu interpretieren. Wären die Vokalisen des (genau intonierenden) Chors noch besser mit dem orchestralen Spektrum vermischt (ohne zu verwischen), dann könnte eine Super-Platte vermeldet werden.
(2 q U Sonab OA 4) U. Sch.

F. Liszt (1881 bis 1886)

Les Préludes, Sinfonische Dichtung Nr. 3 · Ungarische Rhapsodie Nr. 2

J. Brahms (1833 bis 1897)

Ungarische Tänze Nr. 1 g-moll, Nr. 3 F-dur, Nr. 10 F-dur, Nr. 17 fis-moll, Nr. 18 D-dur, Nr. 19 h-moll, Nr. 20 und 21 e-moll

London Symphony Orchestra, Dirigent Antal Dorati

Philips 839821 GY 19.– DM

Interpretation: 5
Repertoirewert: 0
Aufnahme-, Klangqualität: 6
Oberfläche: 9

Dorati verliert sich in Liszts Sinfonischer Dichtung stellenweise zu sehr in feine Klangmalerei, dann wieder ist seine Interpretation ganz auf die vordergründige Darstellung signalhafter Themen abgestellt. Das Werk fällt dadurch etwas auseinander. Als Ganzes hinterläßt die Aufnahme einen etwas matten Eindruck. Die Wiedergaben von Brahms' Ungarischen Tänzen sind weit temperamentvoller, dafür wieder oft auch unpräzise und im Detail weniger liebevoll behandelt. Schon deshalb eine entbehrliche Platte. Außerdem klingt die Aufnahme recht stumpf und undurchsichtig. Von Stereowirkung kann kaum die Rede sein.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M.R.

I. Strawinsky (geb. 1882)

Petruschka / Der Feuervogel

Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Carlo Maria Giulini

EMI 063-02070 21.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 3
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

„Feuervogel" und „Petruschka" sind die im Katalog am meisten vertretenen Strawinsky-Kompositionen. Von des Meisters eigenen, eher nüchternen Wiedergaben über die feingeschliffenen Duftklänge Ansermets bis zu den vitalen explosiven Einspielungen eines Maazel oder Mehta haben sich die verschiedensten Temperamente mit diesen dankbaren Ballettmusiken interpretierend auseinandergesetzt. Carlo Maria Giulini knüpft an die dem klanglichen Ebenmaß verpflichtete Ansermet-Tradition an. Leider wählte er die jeweils kürzesten Versionen der von Strawinsky mehrfach für den Konzertsaal bearbeiteten Stücke. In der Petruschka-Suite von 1946 fehlt z. B. das Eingangstableau des Balletts vollständig, obwohl es zu den unbestreitbar besten Partien des Werkes zählt. Die „Feuervogel"-Fassung von 1919 folgt wenigstens im zweiten Teil (vom Tanz der Prinzessinnen an) bis auf einige unwesentliche Übergänge dem musikalischen Verlauf des Balletts. Erfährt durch die gewählten Fassungen der Repertoirewert auch einige zusätzliche Minderung, so ist doch an dem Niveau der Interpretation nichts auszusetzen. Die durchweg recht plausibel wirkende Aufnahmetechnik scheint die Intentionen des Dirigenten, sein Streben nach Homogenität und gleichwohl genau herauspräparierten klanglichen Einzelmomenten, noch wirkungsvoll zu unterstützen. Erfährt man schon nicht viel Neues über Strawinsky, dann doch wohl Erfreuliches über Giulini und das brillante und präzise Chicago Symphony Orchestra.
(audio 300) H.K.J.

P. Hindemith (1895 bis 1963)

Sonate für Horn und Klavier in F; Sonate für Posaune und Klavier in F; Sonate für Baßtuba und Klavier in B; Sonate für Trompete und Klavier in B

Erich Penzel, Horn; Paul Schreckenberger, Posaune; Rüdiger Augustin, Baßtuba; Reinhold Lösch, Trompete; Richard Laugs, Klavier

Da Camera Magna SM 92 715 25.– DM

Klaviersonate Nr. 1 in A „Der Main"; Klaviersonate Nr. 2 in G; Klaviersonate Nr. 3 in B

Richard Laugs, Klavier

Da Camera Magna SM 92 716 25.– DM

Interpretation:	6–8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7–9
Oberfläche:	9

Es handelt sich um Einzelveröffentlichungen aus der in Heft 3/1969, S. 195, gewürdigten Neun-Platten-Kassette, die innerhalb eines repräsentativen Querschnitts durch das mannigfaltige Kammermusikschaffen Hindemiths die gesamten Duo-Sonaten präsentiert. Auf eine Erörterung der Bedeutung und Problematik des Hindemithschen Sonatenwerkes, vor allem des späteren, kann deshalb hier verzichtet werden, da sie in der genannten Rezension versucht wurde. Warum ausgerechnet diese Stücke, die zweifellos nicht zum Stärksten der Kammermusik Hindemiths zählen, für Einzelveröffentlichungen ausgewählt wurden, bleibe dahingestellt. Möglicherweise kommt nunmehr die gesamte Kassette in Einzelplatten heraus. Das wäre für einige sehr wesentliche Werke, etwa das 2. Streichquartett, das Streichtrio op. 34, die Bratschensonate op. 11 Nr. 5, das Quintett op. 30 und einiges andere jedenfalls sehr zu begrüßen. Bieten die vorliegenden Einspielungen der Bläser-Sonaten handwerkliche Tüchtigkeit im besten Sinne, d. h. in dem Sinne, in dem der „Handwerker" Hindemith diese anspruchsvolle Gebrauchsmusik schrieb, so könnte man sich die drei Klaviersonaten wesentlich geraffter, prägnanter und dynamisch farbiger gespielt vorstellen als es Richard Laugs hier gelingt. Diese Stücke warten auf einen großen Pianisten.
Die Kombination von Blechblasinstrument und Klavier wirft aufnahmetechnische Probleme auf, die im Falle der Hornsonate kaum ideal zu lösen sind. Bei den drei übrigen Bläsersonaten wurden eine recht anständige Klangbalance sowie größtmögliche Transparenz erreicht.
(3 b M Dovedale III) A.B.

Blockflötenwerke des Barock

A. Vivaldi (1675 bis 1741): Konzert in c-moll für Blockflöte, Streicher und Basso continuo, PV 440 · A. Corelli (1653 bis 1713): Variationen über „La Follia" für Blockflöte und Basso Continuo · A. Holborne (um 1602): Dances and Airs a 5 · J. J. van Eyck (um 1590 bis 1657): Variationen über „Doen Daphne d'over schoone maeght" für Blockflöte solo · J. B. Loeillet (1688 bis 1720): Sonate in c-moll für Blockflöte und Basso continuo

Frans Brüggen, Blockflöte · Concentus Musicus Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt; Anner Bylsma, Cello, und Gustav Leonhardt, Cembalo; Brüggen-Consort unter Leitung von Frans Brüggen; Nikolaus Harnoncourt, Gambe, und Gustav Leonhardt, Cembalo

Telefunken SAW 9560-M 10.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

In wenigen Jahren hat sich Frans Brüggen in die vorderste Linie der Blockflötenvirtuosen gespielt. Neben einer stupenden Technik haben höchste interpretatorische Aufrichtigkeit und ein fast besessenes Streben nach Werktreue verbunden mit überlegen intelligenter Absorption des Zeitstils zu seinem verdienten Erfolg geführt. Nachdem schon mehr als ein Dutzend Platten mit den verschiedensten Stücken in unterschiedlichster Besetzung – meist in der Reihe „Das Alte Werk" – bei Teldec erschienen ist, von denen fast jede an der obersten Wertungsgrenze liegt, die diese Zeitschrift vergibt, ist es nicht mehr als recht und billig, wenn Teldec nun eine Art „Sampler" für nur zehn Mark anbietet, der aus dem umfangreichen Schallplattenrepertoire dieses eminenten Künstlers einige Perlen vereinigt, die alle schon besprochen sind: das Vivaldi-Konzert (auf SAWT 9553-B) in Heft 3/69 S. 192/3, die Corelli-Variationen (auf SAWT 9518-B) in Heft 8/68 S. 526, die Holborne-Tänze (auf SAWT 9511-B) in Heft 3/68 S. 177, die Eyck-Variationen (auf SAWT 9545-A) in Heft 1/70 S. 36 und die Loeillet-Sonate (auf SAWT 9482-A) in Heft 10/70 S. 653. Wer erfahren will, was mit der Blockflöte an Virtuosität und Brillanz, aber auch an Empfindsamkeit und Gestaltungsreichtum verbunden sein kann, darf an dieser nur im Kaufpreis billigen Platte nicht vorbeigehen! (6 SME q A Heco 250/8). D.St.

Klaviermusik

J. Haydn (1732 bis 1809)

Sonaten für Klavier Vol. 2

Sonate D-dur H. XVI. 37; Sonate Es-dur H. XVI. 49; Sonate F-dur H. XVI. 23; Sonate h-moll H. XVI. 32; Sonate g-moll H. XVI. 44

Robert Riefling, Klavier

Valois MB 787 25.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Mit Rieflings Gesamteinspielung der 52 Haydn-Sonaten wird eine der bösesten Katalog-Lücken endlich geschlossen. Waren einzelne Sonaten des Meisters bislang lediglich Füller für Star-Recitals — Gilels, Richter, Horowitz — und altväterliche Hammerflügel-Bemühungen — Haebler — so unternimmt es nun jemand, das für die Entwicklung der Gattung so wesentliche Sonaten-Oeuvre Haydns systematisch darzustellen, ein überaus verdienstvolles Schallplattenprojekt.
Die vorliegende 2. Platte der Folge läßt Rieflings künstlerische Konzeption sehr klar erkennen. Es geht ihm offensichtlich um die dynamischen, die Entwicklung vorwärtstreibenden Kräfte in Haydns Sonatenwerk, also um das, was den jungen Beethoven befruchtete. Wenn in diesen Darstellungen hie und da frühbeethovensches Pathos sich sehr energisch anmeldet, so liegt darin durchaus kein Stilbruch, selbst wenn man Einzelheiten — etwa das allzu hart angesetzte Largo e sostenuto der D-dur-Sonate Nr. 37 — als übertrieben empfinden mag. Rieflings Absage an den verharmlosten Haydn, wie ihn die Haebler bietet, ist in ihrer Gesamttendenz jedenfalls eindrucksvoll und überzeugend. Und so liegt denn auch Konsequenz in dem Ausspielen der Möglichkeiten eines modernen Flügels gegenüber der hier so gerne praktizierten historisierenden Zurückhaltung, die zu nichts führt, als zu Blutleere.
Daß Riefling keineswegs die rückwärtigen Verbindungen des Haydnschen Klavierstils ignoriert, zeigt seine ganz aus dem Geist eines Philipp Emanuel Bach „sprechend" ausdeklamierte, empfindsame Darstellung des Adagio-Mittelsatzes der F-dur-Sonate Nr. 23. Als besonders gelungenes Beispiel dieses so sachbezogenen wie „modernen" Haydn-Spiels, kann die Wiedergabe der hochbedeutenden, die „romantische Krise" in Haydns Schaffen der siebziger Jahre signalisierenden h-moll-Sonate Nr. 32 gelten. Riefling spielt dieses Meisterwerk des Sturm und Drang ungemein plastisch und energisch, mit weitgespannter Dynamik, die formale Konzentration des Kopfsatzes straff herausarbeitend, das Martellato-Finale mit seinen Scheinfugati, von denen Beethovens Finale aus op. 10 Nr. 2 noch profitierte, energisch durchzeichnend. Im Falle der populäreren Es-dur-Sonate Nr. 49 ist es wiederum vor allem das bis in das figurative Zierwerk hinein ausdrucksgeladen gespielte Adagio cantabile, das die ganze Tiefe und Empfindungsweite Haydnschen Espressivos eindrucksvoll demonstriert, wobei Riefling im b-moll-Mittelteil Sforzati á la Beethoven keineswegs scheut. Mag man Rieflings Beethoven-Zyklus nicht unbedingt als eine Notwendigkeit ansehen: an der künstlerischen Bedeutung seines Haydn-Sonatenzyklus dürfte es nach dieser zweiten Platte kaum noch Zweifel geben. Man ist auf die Fortsetzung gespannt.
Die Platte klingt sehr ausgeglichen und klar, die Fertigung ist makellos. Zu bemängeln ist allerdings auch hier wiederum der Umstand, daß die eingehenden und instruktiven Kommentare von Harry Halbreich aus dem Französischen nicht übersetzt worden sind. Was bei Beethoven, über dessen Sonaten es genügend, jedermann zugängliche Literatur gibt, noch angehen mag, ist in diesem Falle ein arger Mangel. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Klaviersonaten Nr. 8 c-moll op. 13 „Pathétique", Nr. 9 E-dur op. 14/1, Nr. 10 G-dur op. 14/2, Nr. 19 g-moll op. 49/1

Robert Riefling, Klavier

Valois MB 804 25.- DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Zum Überzeugendsten der bislang vorliegenden Beethoven-Einspielungen Rieflings gehört diese „Pathétique". Entschiedener als sonst bei Riefling üblich, werden im ersten Satz die Ausdruckskontraste gesetzt, ohne daß die formale Einheit dadurch gefährdet erschiene. Das Grave-Pathos bleibt durchaus zu Recht retrospektiv: die Beziehungen zur Ausdruckskunst eines Philipp Emanuel Bach werden spürbar, weniger die Vorahnung von op. 111. Dadurch fällt es Riefling nicht schwer, das Finale, das meist gegenüber dem Kopfsatz als zu leichtgewichtig erscheint, in formale Balance zu diesem zu bringen. Das Adagio cantabile bleibt nicht, wie manche anderen langsamen Sätze bei Riefling, in Phrasierungs- und Anschlagskorrektheit hängen, sondern fließt großbogig und natürlich. Keine aufregende, aber eine zweifellos geschlossene, in schönem Sinne werkgerechte Darstellung dieser vielgeschundenen Sonate.
Das op. 14 wirkt demgegenüber etwas blasser. Hier vermißt man wiederum weitgehend eine energische, plastische Artiku-

lierung, so hübsch auch einzelnes – wie etwa das Finale-Scherzo der G-dur-Sonate – herauskommt.
Die Platte ist von der gewohnten, diese gesamte Serie auszeichnenden Klang- und Preßqualität. (3 b M Dovedale III) A.B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Klaviersonaten Nr. 5 c-moll op. 10/1; Nr. 6 F-dur op. 10/2; Nr. 7 D-dur op. 10/3

Robert Riefling, Klavier

Valois MB 803 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	**10**
Oberfläche:	10

Riefling geht es offenbar darum, die drei Sonaten op. 10 des noch nicht achtundzwanzigjährigen Beethoven aus ihrem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang heraus zu interpretieren. Natürlich ist die erste Nummer dieser Trias nicht ohne Mozarts KV 457 zu denken, hat das Presto-Finale der zweiten von Haydn gelernt. Dennoch eignet diesen drei Werken ein Zug von Voluntarismus, der nur Beethoven eigen ist. Er steckt nicht nur in den Kopfsätzen von Nr. 1 und Nr. 3, wo er offen zutage tritt, sondern auch in dem noch so liebenswürdig anmutenden Rondo-Finale von Nr. 3, wo die vielen Generalpausen, von denen nicht nur das Thema, sondern der ganze Satz durchsetzt ist, zu Spannungsträgern umfunktioniert sind, die das Stück keineswegs unterbrechen, sondern weitertreiben sollen. Diese zukunftsweisenden Züge dieses Opus kommen bei Riefling nicht entschieden genug heraus. Hier wird sicherlich äußerst korrekt im Detail, mit Urtexttreue bis hinein in den kleinsten Phrasierungsbogen Klavier gespielt, aber es fehlt der jugendlich-virtuose Schwung, der diesen Sonaten des gefeierten, auf der Höhe seiner Pianistenkarriere stehenden Virtuosen Beethoven eignet und den Gulda in seiner Gesamteinspielung so mitreißend trifft. Und im Falle des berühmten d-moll-Largos aus op. 10/3 bleibt der erste Satzteil geradezu in Anschlagspedanterie stecken: Riefling will es so genau machen, daß der natürliche Fluß der Musik verlorengeht.
Dieses Beethovenspiel hat sicherlich seine Qualitäten. Sie liegen vor allem in der uneitlen Noblesse und Kultur des Pianistischen, in der Sorgfalt und Klarheit der Artikulation. Tugenden, die beispielsweise im ersten Satz aus op. 10/2, dem wohl spielerischsten Satz der Sonatentrias, sehr schön zum Tragen kommen. Aber man vermißt den großen Zug, das Zwingende des gestalterischen Impulses. Das aber macht diese Sonaten-Gesamteinspielung letztlich fragwürdig. Eine Feststellung, die man bei jeder neu erscheinenden Platte wieder treffen muß.
Die Klangtechnik ist wiederum ausgezeichnet und derjenigen der Gulda-Gesamteinspielung eindeutig überlegen. Der Klavierton steht klar und plastisch im Raum, die Fertigung läßt keinen Wunsch offen. Ein arger Mangel ist und bleibt die französische Einsprachigkeit der gründlichen Kommentare von Harry Halbreich.
(3 b M Dovedale III) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

„Eroica-Variationen" Es-dur op. 35; Klaviersonaten Nr. 26 Es-dur „Les Adieux" op. 81a; Nr. 1 f-moll op. 2/1; Nr. 2 A-dur op. 2/2

Friedrich Gulda, Klavier

Decca Mono KD 11 004/1-2 19.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	5
Oberfläche:	8

Warum gibt die Teldec das Aufnahmedatum dieser Einspielungen nicht an? Daß es sich nicht um moderne Aufnahmen handelt, ist ohnehin evident, so daß schamhaftes Verschweigen der Tatsache, daß es sich um Produktionen aus der Frühzeit der Mono-LP handelt, als purer Unfug bezeichnet werden muß.
Soweit es um die drei Sonaten geht, ist die Wiederveröffentlichung allenfalls interessant im Vergleich zu den Gulda-Interpretationen innerhalb der Amadeo-Gesamteinspielung. Sie präsentiert also Gulda vor seiner Konversion zum Jazz. Die Unterschiede der beiden Wiedergaben liegen kaum in den Tempi, sind diese doch bemerkenswert übereinstimmend. Aber der Gulda von heute verfügt über einen erheblich weiter gespannten Ausdrucksradius. Er artikuliert nachdrücklicher, spielt in einem Satz wie dem Largo appassionato der A-dur-Sonate das melodische Espressivo schöner aus und bleibt im Grazioso-Finale dieser Sonate nicht im Bereich des Nur-Spielerischen hängen, sondern gewinnt diesem eine Dimension melodischen Charms hinzu. Hat das wilde f-moll-Finale aus op. 1/1 in der frühen Fassung noch etwas Etüdenhaftes, so scheut Gulda in der Einspielung von 1967 nicht, den aufbegehrenden Ausdrucksgestus des späteren Beethoven vorausahnen zu lassen. Wobei natürlich die Frage offenbleiben mag, ob die frühere, kühlere, steifere Darstellung den stilistischen Standort des Werkes nicht genauer trifft. Darüber mag sich streiten lassen. Unbestreitbar ist jedoch, daß diese frühen Wiedergaben bei gleicher spieltechnischer Meisterschaft im Ausdruck distanzierter wirken.
Das gilt kaum weniger für die Eroica-Variationen. Gulda spielte sie damals, wie die Aufnahme zeigt, mit zupackendem pianistischem Impetus, ja stellenweise fast grob, mit glanzvollem virtuosem Schwung, aber auch deutlichem Spannungsabfall gegen Schluß hin. Gäbe es eine Einspielung dieses Werkes aus neuerer Zeit, sie wäre höchstwahrscheinlich formal geschlossener und zielstrebiger.
Der Klang der Aufnahmen ist etwas flach, auch hat man offenbar während der Produktion mit dem Präsenzgrad laboriert. Jedenfalls klingen die ersten drei Sätze von op. 2/1 direkter und plastischer als das Finale, das klangtechnisch einer völlig anderen Aufnahme entstammen könnte.
(3 b M Heco B 230/8) A.B.

C. M. von Weber (1786 bis 1826)

Klaviersonate Nr. 2 As-dur op. 39
Klaviersonate Nr. 3 d-moll op. 49

Dino Ciani, Klavier

DGG 2530 026 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Daß die Deutsche Grammophon dem Pianisten Dino Ciani, der erstmals in der Reihe Grammophon-Debüt auf dem gelben Etikett zu hören war, erneut eine Chance gab, daß sie darüber hinaus das vernachlässigte Sonaten-Schaffen Webers ein wenig aus der Versenkung hob, ist gleichermaßen erfreulich. So hat man als Käufer und Hörer der Platte Gelegenheit, den Gründen für die Unbekanntheit der Sonaten Webers nachzuspüren. Weber verschloß sich in seinen vier Sonaten sowohl dem beethovenschen Sonatenprinzip als auch Schuberts Episierung; formgeschichtlich auf vorklassischem Boden stehend, versucht er, Romantisches in der Weise von Stimmungsbildern einzufangen. Dabei setzt er sich aber deutlich von Schumanns Miniaturen ab und gelangt zu einem ziemlich brillanten, fast konzertanten Stil: ein Ansatz, der sich zwischen den drei anderen Wegen verläuft. Dem Interpreten gelingt es weitgehend, Weber vor dem Vorwurf der Leere zu bewahren, weil er energisch und diszipliniert das Notierte vorträgt, nur manchmal (mehr in der As-dur-Sonate) zu Aufweichungen neigt. Kerniges Zupacken liegt Ciani mehr als naturhaftes Schwärmen (Andante der As-dur-Sonate), so daß die d-moll-Sonate, zumal in ihrem anfänglichen Allegro feroce, besser gelingt als die stimmungsreichere As-dur-Sonate.
(2 p Saba Studio 8120 Heco P 4000) U.Sch.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Sämtliche Klaviersonaten

Wilhelm Kempff, Klavier

DGG 2561 030/38 148.— DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	**10**
Oberfläche:	9

Die erste stereophone Aufnahme aller Klaviersonaten Franz Schuberts darf als Beweis dafür gelten, daß selbst unter der erdrückenden Last des Beethoven-Jahres 1970 diesem Komponisten allmählich so etwas wie posthume Gerechtigkeit widerfährt. Wilhelm Kempff, der Interpret dieser Einspielung, gibt in seinem Einführungstext zu dieser Kassette (dem sich zwei von Erwin Ratz und Heinz Becker anschließen) einen kurzen, ganz persönlich gehaltenen Einblick in die Misere der Schubert-Rezeption — die auch in diesen Spalten mehrmals geschildert wurde. Auch heute noch bestehen einige Unklarheiten in der chronologischen Anordnung, der Numerierung der Sonaten und der Frage, inwieweit man einige der Sonaten-Fragmente Schuberts als Sonaten bezeichnen kann. So kommt Erwin Ratz in seinem Beitrag zur Feststellung, daß Schubert 22 Klaviersonaten komponiert hat, während man nach dem Deutsch-Katalog sich bislang auf die Zahl einundzwanzig einigte — und Wilhelm Kempff schließlich spielt insgesamt 18 Sonaten: das aber sollte kein Hinderungsgrund für eine vorurteilslose Rezeption dieser Werke sein. Der Streit um einzelne Bruchstücke (wie die Nummern 655 oder 505 des Deutsch-Katalogs) führt im Grunde zu nichts, da Schubert erst mit der A-dur-Sonate D. 664 von 1819 als vollgültiger Sonaten-Komponist vor uns steht — was andererseits die früheren Werke, besonders die f-moll-Sonate D. 626 aus dem Jahre 1818 (ob mit oder ohne Adagio D. 505 gespielt), nicht herabwürdigen sollte.
Mit einigem Recht läßt sich die erwähnte A-dur-Sonate von 1819 sowohl als Abschluß der ersten Periode im Sonatenschaffen Schuberts bezeichnen wie auch als Wende-

punkt. Die acht ab 1823 geschriebenen Sonaten sind zweifellos allesamt Meisterwerke, aber auch die vor dem „Wendepunkt" komponierten Klaviersonaten deuten schon mehr oder weniger einheitlich auf das Formprinzip des späteren Schubert hin: melodisches Schwingen statt rhythmischer Energie, harmonisches Färben statt Spannung, statt formdialektischer Folgerichtigkeit. Gerade an den früheren Sonaten läßt sich erkennen, wie Schubert versuchte, vom Beethovenschen Sonatentyp fortzukommen, dessen dramatischen Typus durch einen epischen zu ersetzen. Bezeichnenderweise sind die meisten der zwischen 1815 und 1819 entstandenen Sonaten Fragment geblieben, so als habe Schubert gespürt, daß er noch nicht in der Lage war, sein bestes zu geben, während von den späteren Sonaten nur die in C-dur D. 840 aus dem Jahre 1825 unvollendet blieb.

So ist der Kunstgriff der DGG, die Platten der Kassette in einer auf den Kopf gestellten Chronologie der Werke anzuordnen (bis auf zwei schneidtechnisch bedingte Ausnahmen), also mit der letzten Sonate zu beginnen und mit der ersten aufzuhören, didaktisch durchaus zu begrüßen: als konsequenter Hörer schreitet man von der Trias der im Sterbejahr Schuberts geschriebenen Sonaten einen kompositorischen Weg umgekehrt bis zur E-dur-Sonate aus dem Jahre 1815 ab. Daß dahinter ein Mißtrauen vor Schubert steht, mag vernachlässigbar sein, wenn nicht ein zweiter Punkt diesen Verdacht erhärten würde. Der erste Beitrag des Beilage-Heftes nämlich gilt nicht Franz Schubert, wie sehr eine exemplarische Würdigung zu wünschen gewesen wäre, sondern dem Interpreten Wilhelm Kempff. Das ist insofern symptomatisch, als die neun Platten tatsächlich mehr Kempff als Schubert enthalten. Kempff erwähnt in seinem Einführungstext den epischen Charakter der Klaviersonaten Schuberts, auch das Problem der angeblichen Längen – aber zu einer artgerechten Lösung dieser Probleme kommt er nur selten.

Höchst befremdlich und letztlich fatal ist die Willkür, mit der die eminent wichtigen Wiederholungen behandelt werden. Dort, wo Kempff sie spielt, wie etwa im Kopfsatz der letzten Sonate (B-dur D. 960), kommt er einer Ideal-Interpretation nahe, weil er auch den Moderato-Charakter der meisten Kopfsätze durch das gewählte Grundtempo einfängt. Dort, wo er sich nicht an die Wiederholungen hält (z. B. D. 959, 894, 845), kommt es auch aufgrund zu schneller Tempi zu Detailaffektationen, die Schuberts Sonaten einer spätromantischen Unterhaltungsmusik annähern. Und dann gibt es den dritten Fall (wie in D. 664), wo zwar die Exposition und (ebenso wichtig) die Durchführung des Kopfsatzes wiederholt werden, ein flüchtiges Tempo aber immer wieder bemüht wird, den epischen Formtypus zu umgehen. Ganz schlimm steht es bei der schon vor einigen Jahren in einer Schubert-Kassette der DGG veröffentlichten Sonate D. 845, die Kempff – nach eigenem Zeugnis – als erste der Schubertschen Sonaten für sich entdeckte, weil sie ihm „Beethovens Geist verwandt schien": so klingt die Interpretation auch. Eine letzte Unstimmigkeit besteht schließlich in Kempffs Behandlung der Mittelstimmen. Zum Teil (D. 960) spielt er sie mirakulös, zum Teil (D. 784) negiert er sie völlig, so daß seine Interpretation, insgesamt gesehen, wie das Eingeständnis völliger Hilflosigkeit vor dem Komponisten wirkt.

Natürlich gibt es Wohlgelungenes, vor allem dort, wo Schubert Menuette komponiert hat, die von Kempff, zumal in den frühen Sonaten, fabelhaft gespielt werden. Aber Kempffs Bekenntnis, auch verbaliter ausgedrückt, für das Atmosphärische, von aller Materie Losgelöste, sein Urteil, daß das „Eckige, Kantige. . . nicht seine (d. i. Schuberts) Art" war, ist letztlich nur ein weiterer Beleg dafür, daß Kempff den Komponisten auf einem depravierten Rezeptions-Punkt ansiedelt, der für die Schubert-Interpretation vor Artur Schnabel kennzeichnend war. Von dem, was Schnabel und Erdmann, was – später – Serkin, Richter, Gulda, Brendel, Badura-Skoda und Aschkenazy in Schuberts Sonaten hörten, gibt es bei Wilhelm Kempff nur sporadisch etwas zu hören. Das ist für die derzeit einzige Gesamtaufnahme der Klaviersonaten Schuberts (die ältere von Friedrich Wührer ist leider nicht mehr greifbar) nicht gerade ein Lob. – Lob dagegen muß der technischen Qualität der Platten ausgesprochen werden, die makellos klingen.

(2 q U Sonab OA 4) U. Sch.

H. Pfitzner (1869 bis 1949)

Das gesamte Klavierwerk

Sechs Studien für das Pianoforte op. 51; Fünf Klavierstücke op. 47; Liebesmelodie „Das Herz"; Aus dem Notenbuch des Elfjährigen

Gilbert Schuchter, Klavier

Tudor TUD 1131 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Daß die Schallplatte Pfitzner einiges schuldig ist, steht außer Frage. Der „Palestrina" steht genau so an wie einige der besten Kammermusikwerke, etwa das selbst von Pfitzners Gegner Paul Bekker bewunderte Klavierquartett oder das Streichquartett cis-moll. Ob aber gerade das Klavierschaffen des Komponisten noch Interesse zu wecken vermag, bleibe sehr dahingestellt. Das „gesamte Klavierwerk" besteht aus ganzen zwei Originalveröffentlichungen, den Gieseking gewidmeten Fünf Klavierstücken op. 47 von 1942 und den für Wührer geschriebenen Sechs Studien op. 51 von 1943. Sieht man also von dem zwanzig Jahre älteren Klavierkonzert ab, so wandte sich Pfitzner erst in seinen letzten Lebensjahren, als vereinsamter und verbitterter Mann, dem Klavier als Soloinstrument zu. Der retrospektive, introvertierte Charakter dieser beiden Zyklen ist denn auch unverkennbar. Bei ihrem Hören wird man weniger an den Abgott Pfitzners, Schumann, erinnert — obgleich die hochromantischen Titel der fünf Nummern des op. 47 von diesem stammen könnten — eher an die monologischen Klavierstücke des späten Brahms, die gleichfalls das Pianistische weitgehend verleugnen zugunsten einer ganz nach innen gerichteten Aussage. Über Brahms geht der Klavierkomponist Pfitzner denn auch in harmonischer Beziehung kaum wesentlich hinaus. Wenngleich die Pfitznerianer um jeden Preis natürlich auch hier aus einer etwas gewagten Alteration die „Modernität" ihres Meisters herauslesen werden. In Wahrheit waren diese Stücke bereits in ihrer Entstehungszeit ein Anachronismus, mehr ergrübelt als erfunden. So reizvoll das eine oder andere in manchen Details auch sein mag: als Ganzes wirkt die Platte ermüdend.

Zumal auch die beiden Füller nichts von Belang bieten. Die von Pfitzners Vater aufgezeichneten kleinen Improvisationen des Elfjährigen, die Leopold Nowak 1969 in der Österreichischen Musikzeitschrift veröffentlichte, sind ausschließlich von biographischem Interesse, zumal nie zu klären sein wird, inwieweit die korrigierende Hand des Vaters im Spiele war. Und die „Liebesmelodie", das Vorspiel zum 2. Akt der Oper „Das Herz", von dem auch eine alte Orchesteraufnahme unter des Komponisten Leitung existiert, wirkt im Klavierauszug wie ein Genrestück von Grieg. Die Tatsache, daß der alte Pfitzner in seinem Sterbejahr dankbar für eine Aufführung des Stücks im Rahmen eines Klavierabends war, sagt wenig aus über die Qualität dieses Auszugs als „Klavierstück".

Der aus dem Salzburger Mozarteum hervorgegangene Gilbert Schuchter, der Pfitzner in seinen letzten Lebensjahren nahestand, spielt diese Musik so delikat, introvertiert, stimmungs- und ausdrucksvoll wie — manche der Stücke sind keineswegs technisch einfach — gekonnt. Wenn sie dennoch wenig fesseln, so ist das nicht Schuld des Interpreten.

Beinahe interessanter als die Musik, sind die Ausführungen von Meinhard Winkler im dreisprachigen Beiheft. Sie beleuchten u. a. das zwischen waghalsigem Mut und unbegreiflicher Naivität schwankende Verhältnis Pfitzners zu den Größen des Dritten Reiches. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

A. Skriabin (1872 bis 1915)

24 Préludes op. 11

Evelyne Dubourg, Klavier

Tudor TUD 1001 25.— DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Mit dieser Platte eröffnet Tudor eine dem Klavierschaffen Skriabins gewidmete Plattenfolge, ein zweifellos begrüßenswertes Unternehmen. Handelt es sich doch bei dem bislang im Katalog Vorliegenden mehr oder weniger um Gelegenheitsaufnahmen, selbst bei den Einspielungen der 9. und 10. Sonate durch Horowitz. Von einer repräsentativen, die Entwicklung dieses hochinteressanten russischen Außenseiters lückenlos erhellenden Dokumentation seiner Klaviermusik sind wir bislang noch weit entfernt. Hoffen wir also, daß das Tudor-Vorhaben zumindest in einer klugen Auswahl diese Repräsentanz erreicht.

Die vorliegenden 24 Préludes aus Skriabins früher Schaffensperiode stehen noch ganz im Banne Chopins, was formale Anlage und Ausdrucksgestus angehen. Daß sie an einigen Stellen in harmonischer Beziehung über das große Vorbild hinausgehen, ändert an dieser Affinität nichts. Chopinesk ist der lyrische Grundton auch der schnellen Stücke, aber vor allem auch der Klanghabitus dieser Musik. Chopinesk ist schließlich die der klavieristischen Miniatur eigene melodische, harmonische oder rhythmische „Monothematik", die jeweils um einen einzigen Gedanken kreist, also Kontrastspannungen innerhalb des Einzel-

stückes meidet. Was jedoch keineswegs bedeutet, man habe hier lediglich epigonale Chopin-Nachfolge vor sich. Der große Reiz dieser Préludes besteht halt darin, daß sie eben nicht von Chopin sein können, obwohl sie ständig an ihn erinnern.

Die Pariserin Evelyne Dubourg, Schülerin von Yves Nat, Dinu Lipatti und Nikita Magaloff, trifft die lyrische Grundkomponente des frühen Skriabin sehr schön. Sie weiß mit Hilfe eines raffinierten Pedalgebrauchs das Chopin mit dem Impressionismus verbindende Klangsfumato zu kultivieren, ohne das musikalische Gefüge dieser sensitiven Kunst zu verunklaren. Freilich ist ihre Darstellung mehr auf zyklische Abrundung des Ganzen als auf Herausarbeitung der zwischen den Stücken bestehenden Ausdruckskontraste bedacht, und man könnte sich den expressiven Radius der Darstellung etwas weiter vorstellen. Einzelne schnelle Nummern, etwa das Presto des Schlußstücks, vertrügen ein härteres, entschiedeneres Zupacken. So entgeht die Interpretation nicht ganz der Gefahr der Nivellierung. Zumal der benutzte Bösendorfer weicher klingt als ein Steinway, was der erstrebten lyrischen Klangverschmelzung entgegenkommt, andererseits jedoch die Gefahr einer Einebnung der Artikulation beschwört, der Evelyne Dubourg nicht energisch genug entgegenarbeitet. Dennoch bleibt der Eindruck hoher pianistischer Kultur, die sich vor allem in sensibler Anschlagskunst äußert, so daß die Einspielung als Ganzes ihre nicht zu unterschätzenden Meriten hat.

Zumal die Aufnahmetechnik vorzüglich ist. Dem Charakter der Musik entsprechend, wurde weniger Wert auf strahlende Klangbrillanz als auf ein harmonisches, die mittleren Frequenzen bevorzugendes, aber keineswegs im Diskant mattes Klangbild von weicher Transparenz gelegt. Überdurchschnittlich ist auch die Präsentation mit einem dreisprachigen Begleitheft, das vor allem einen soliden biographischen Kommentar liefert. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

Zauber der Taste (Zweite Folge)

J. Haydn: Andante con variazione f-moll · Mozart: Allemande c-moll aus KV 399, Gigue G-dur KV 574 · Beethoven: Rondo G-dur op. 51/2 · Schubert: Impromptu B-dur op. 142/3 · Chopin: Berceuse Des-dur op. 57 · Schumann: Fantasiestücke op. 12 Nr. 3, 6 und 7

Jörg Demus, Hammerflügel

harmonia mundi 30 104 Z — 10.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	—
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Die Rekonstruktion alter Klangbilder ist auch in dieser Zeitschrift bereits grundsätzlich diskutiert worden. Wir wissen, daß das Spiel auf alten Instrumenten einerseits einen Verlust an Anschlags- und Klangsensibilität bedeutet, sich aber andererseits auf die moderne Interpretation fruchtbar auswirkt. harmonia mundi und Jörg Demus haben immer wieder betont, daß es ihnen bei ihren Bemühungen keineswegs darum ginge, die alten Instrumente zu den einzig möglichen Mittlern klassischer und romantischer Klaviermusik zu machen. Von dieser Problematik ganz abgesehen ist es einfach interessant und oft faszinierend, die Klavierwerke Beethovens, Schumanns oder Chopins in jenem Klangbild zu hören, das den Komponisten, soweit wir das beurteilen können, selbst vorgeschwebt hat.

Die harmonia-mundi-Reihe „Claviermusik auf Instrumenten alter Meister" dürfte längst ein Begriff geworden sein. Für denjenigen jedoch, der sie noch nicht kennt, ist die vorliegende, zweite Auswahlplatte gewissermaßen eine Pflichtanschaffung. Jörg Demus spielt auf sechs verschiedenen Instrumenten. Die Fertigung der Platte ist, wie immer bei harmonia mundi, ausgezeichnet.

(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

Kammermusik

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Streichquintett C-dur op. 29

Sextett für Streichquartett und zwei Hörner op. 81 b

Mitglieder des Wiener Oktetts

Decca SXL 21 209-B — 21.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Neben der Streichquintett-Version des früher komponierten Bläseroktetts, das einigermaßen verwirrend mit der hohen Opus-Zahl 103 ediert wurde, und der als Opus 137 veröffentlichten Fuge von 1817, ist das C-dur-Quintett op. 29 aus dem Jahre 1801 das einzige relevante Werk, das Beethoven für diese Gattung geschrieben hat. Bei Kennern erfreut es sich einer gewissen Beliebtheit, die vielleicht darauf zurückzuführen ist, daß es sich ein wenig quer zum beethovenschen Kompositions-Modell verhält. Vom fast wie später Schubert klingenden Anfang des einleitenden Allegro moderato über dessen merkwürdigerweise nach A-dur verlegten Seitenthemas, den an Mozart (g-moll-Quintett) erinnernden langsamen Satz, der Oktav-Koppelungen im Trio des Scherzos bis zum orchestral wirkenden Finale reiht sich eine Ungewöhnlichkeit an die andere: eine lohnende Aufgabe für intelligente Interpreten und Hörer. Leider wissen die Mitglieder des Wiener Oktetts mit dem Werk nicht viel anzufangen, scheitern schon an der sprunghaften Dynamik des Kopfsatzes und vor allem daran, daß der Primat der ersten Violine von Anton Fietz nicht bewältigt wird. So kommt ein leicht schummeriges Ergebnis zustande, das leider durch die baßüberhängige Aufnahmetechnik eher verschlechtert wird.

Das Sextett für Streichquartett und zwei Hörner entstand – trotz der hohen Opus-Zahl – sechs Jahre vor dem Quintett und ist ein Versuch im style galant ein durchaus gelungener Versuch. Das gleiche ist auch von der Interpretation zu sagen, deren Naivität das Werk artgerecht einfängt. (2 p U Heco P 4000) U.Sch.

a) **W. A. Mozart (1756 bis 1791)**

Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Es-dur KV 452 · Klavierquartett g-moll KV 478

b) **F. Schubert (1797 bis 1828)**

Streichtrio Nr. 1 B-dur D. 471

J. Brahms (1833 bis 1897)

Horntrio Es-dur op. 40

Boston Symphony Chamber Players: Claude Frank, Klavier; Joseph Silverstein, Violine; Burton Fine, Violo; Jules Eskin, Cello; Ralph Gomberg, Oboe; Gino Cioffi, Klarinette; James Stagliano, Horn; Sherman Walt, Fagott

RCA LSC 10214-B (a) und 10215-B (b) je 21.– DM

	a)	b)
Interpretation:	6/7	9
Repertoirewert:	7	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8	8
Oberfläche:	8	8

Hinsichtlich der Qualität des Musizierens und Variationsbreite der Instrumentalbesetzung haben die aus Streichern und Bläsern des Boston Symphony Orchestra sich zusammensetzenden Boston Symphony Chamber Players den Vergleich mit ähnlichen, hierzulande besser bekannten Kammermusikvereinigungen nicht zu scheuen – soviel ist vor aller Einzelkritik festzuhalten. Der technische Standard der Bostoner erreicht jederzeit das Niveau, das man von Solisten eines international renommierten Orchesters erwarten darf, ihr Zusammenspiel ist vorzüglich, ihr stilistisches Empfinden hoch entwickelt. Wenn ihre vorliegende Einspielung von Mozarts Es-dur-Quintett gleichwohl nicht befriedigend geraten ist, so geht dies wesentlich auf das Konto des Pianisten. Claude Frank ist durchaus kein mäßiger Pianist, aber er ist ein sehr mäßiger Mozart-Spieler. Sein Anschlag federt nicht, die Läufe kommen grobkörnig und treten nie ohne kleine Unebenheiten auf, die, so minimal sie sind, dem Fluß des Ganzen so wenig dienen wie seine unflexible rhythmische Artikulation, flache Dynamik und farblose Tongebung dem prachtvollen konzertanten Gestus des Klavierparts Gerechtigkeit werden läßt. Franks Spiel bleibt durchweg zu unpersönlich und konturenschwach, zu „accompagnementhaft", um den vier Bläsern die Waage zu halten, die ihrerseits den Widerpart vermissen, der bald kräftig kontrastierend, bald delikat abschattierend ihrem Farbenreichtum zu höchster Wirkung verhelfen könnte. Auf ihre Londoner und Wiener Kollegen dürfen sie ob deren ungleich tatkräftigere Unterstützung durch Vladimir Ashkenazy bzw. Friedrich Gulda mit Recht neidisch sein. – Schaden richtet Franks eckiges, dabei harmloses Spiel auch in der Aufnahme des g-moll-Quartetts an. Zwar ist die Integration des Klaviers in das Ensemble besser gelungen, und seine schmucklose Behandlung hat immerhin den Vorzug, nie in die Nähe des üppig romantisierenden Salontones zu geraten, mit dem etwa Bernstein dem sensiblen g-moll-Idiom dieses janusköpfigen Werkes gerecht zu werden sucht. Auch vermag das intensive Spiel der untadeligen Streicher die vom Pianisten ausgehende abkühlende Nüchternheit einigermaßen zu kompensieren, nicht freilich seine Ausdrucksblässe, die Partien wie beispielsweise den bestürzenden Eintritt in die Durchführung oder den vom Ton unendlich trauriger Gelassenheit getränkten solistischen Beginn des Andante wie Floskelwerk klingen läßt. Solche „Löcher" beschädigen den ausdrucksprallen musikalischen Kontext der Partitur schwer und rauben der im stilistischen Grundriß von den Streichern überzeugend gestalteten Aufnahme den interpretatorischen Erfolg, den sie verdient hätte.

Die zweite Platte bietet ein entschieden geschlosseneres Musizierbild, das dazu angetan ist, den von den Mozart-Aufnahmen ausgehenden zwiespältigen Eindruck zu mildern, geht doch das Brahmssche Horntrio mit beträchtlichen Darstellungs- und

Balanceproblemen einher, denen sich die Bostoner durchaus gewachsen zeigen. Das Werk kann zweifellos ob seiner Instrumentalbesetzung und ob der Faktur seiner schnellen Sätze als eine Art Kammer-Tripelkonzert ohne Orchester begriffen werden, läßt jedenfalls eine ausgeprägt solistische Darstellung etwa vom Range der Decca-Einspielung mit Ashkenazy/Perlman/Tuckwell ohne weiteres zu, sperrt sich freilich auch keineswegs gegen die Reduktion auf die ausgefeilte Intimität einer streng kammermusikalisch konzipierten Wiedergabe, wie sie die Bostoner mit Erfolg anstreben. Hier musiziert nicht eine Gruppe von drei Instrumentalvirtuosen, sondern ein wohlbalanciertes Trio mit sehr verhaltenem, schwerblütigem Ton, der in seiner Weichheit und Wärme bei stark gezügelten Zeitmaßen sich leicht ins Gefühlige verlöre, käme dem nicht eine sehr sorgfältige Textbeobachtung vor allem im dynamischen Bereich zuvor. Der Lautstärkepegel der Bostoner ist (bei normalem Aufsprechpegel der Platte, nota bene) erheblich gedämpft, die Aufnahme insgesamt ungewöhnlich „still", in ihren dynamischen Proportionen aber gleichwohl unbeengt. Man höre Silversteins Verwirklichung des Schrittes vom p zum ppp (quasi niente) in T. 43 des überragend gestalteten Adagios – solch delikate Schattierungen, in dem halben Dutzend Konkurrenzaufnahmen beinahe ohne Parallele, machen den besonderen Reiz dieser Einspielung aus, die ungeachtet einiger kleiner Intonationstrübungen (Horn) ob ihrer Homogenität und leisen Eindringlichkeit zu den bemerkenswerten Darstellungen des Horntrios zählt. – Der vorteilhafte Eindruck, den die Streicher in Mozarts KV 478 hinterließen, bestätigt sich in ihrer Aufnahme des Schubertschen Triofragments, das straff und federnd musiziert wird, mit Gespür für unverwechselbar schubertische Verwerfungen in einem Kontext, der Mozarts Patenschaft nicht leugnet. – Beide Platten weisen leichtes Bandrauschen auf, in den Innenrillen machen sich Verklirrungstendenzen bemerkbar, knisternde Oberfläche. Der hörbare Schnitt zwischen Scherzo und Trio des Horntrios dürfte vermeidbar sein.
(4 Audio-Technica q V Heco B 230/8) Do.

F. Kuhlau (1786 bis 1832)

Quintett D-dur op. 51 Nr. 1 für Flöte, Violine, 2 Bratschen und Cello

Quartett E-dur op. 103 für 4 Flöten

Henner Eppel, Michael Loeckle, Elisabeth Noske, Werner Richter, Flöte; Sandor Karolyi, Violine; Hans Eurich, Jörg Heyer, Viola; Werner Thomas, Cello

Da Camera Magna SM 92807 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Friedrich Kuhlau schrieb Klaviersonatinen. Das ist hinlänglich bekannt. Nicht jeder aber weiß, daß ihn die Dänen als den Begründer ihrer Nationalmusik und Komponisten ihrer volkstümlichsten Oper („Der Elfenhügel", op. 100) betrachten, daß die Flötisten dem „Beethoven der Flöte", wie er oft genannt wurde, manch reizvolles Werk verdanken.
Wer Kuhlau nur von seinen Sonatinen her kennt, wird auch über die beiden hier eingespielten, in formaler und klanglicher Hinsicht weit über das kompositorische Mittelmaß der Zeit hinausreichenden Opera recht erstaunt sein. Die Ausführenden spielen sie sehr sauber, mit viel Geschmack, präzis und ausgewogen, insgesamt vielleicht etwas zurückhaltend. Ein warmes und durchsichtiges Klangbild.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M.R.

G. Verdi (1813 bis 1901)

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello e-moll
(Fassung für Streichorchester)

E. Wolf-Ferrari (1876 bis 1948)

Serenade

I Solisti Veneti
Dirigent Claudio Scimone

Electrola/Erato C 063-28 269 21.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Mit seiner Serenade gab Wolf-Ferrari, der sich anfangs mehr zur bildenden Kunst hingezogen fühlte, neunzehnjährig sein Debut als Komponist. Verdi schrieb das Streichquartett, sein einziges reines Instrumentalwerk, im Januar 1873 zum – wie er selbst sagte – „Zeitvertreib". Daß beide Kompositionen jetzt erstmalig auf Schallplatte erscheinen, mag man als Indiz der Zweitrangigkeit werten. Das Streichquartett wäre sicherlich längst vergessen, hätte es einen weniger prominenten Komponisten zum Autor; und Wolf-Ferraris Serenade enthält stark eklektische Züge mit Anklängen an Werke von Haydn bis Dvorak. Dennoch darf man in beiden Fällen von einer erfreulichen Bereicherung des an Kompositionen des 19. Jahrhunderts so raren Streichorchester-Repertoires sprechen. Die „Solisti Veneti" nähern sich den Werken mit bemerkenswert frischem Elan, enttäuschen aber sonst auf ganzer Linie: von Charme und kammermusikalischer Intimität keine Spur; dynamische Stufen werden reichlich nivelliert, Anweisungen wie „dolcissimo" oder „con elegancia" schlichtweg übergangen. Nichts gegen eine nüchterne Konzeption, die das zeitbedingte Pathos zurückdrängt; doch bloße Hemdsärmeligkeit ist kein Ersatz. Bedingung wäre ein Mindestmaß an tonlicher Sauberkeit, rhythmischer Präzision und homogener Bogenführung.
Wenn – wie im vorliegenden Fall – ein Plattentaschentext das betreffende Orchester „zu den besten Kammermusik-Ensembles unserer Zeit" rechnet, so schwimmt da meistens ein Haar in der Suppe.
(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H) W. Sch.-F.

J. Brahms (1833 bis 1897)

Streichsextett Nr. 2 G-dur op. 36

Mitglieder des Philharmonischen Oktetts Berlin

Philips 839 727 LY 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Im Kopfsatz des 1865 vollendeten zweiten Streichsextetts setzte Brahms seiner Jugendliebe, der Göttinger Professorentochter Agathe von Siebold, ein Denkmal, indem er die Tonbuchstaben ihres Vornamens (a g a h e) zu einem exponiert erklingenden Motiv verwob. Doch entsagende Liebe, ungestillte Sehnsucht und Resignation – die das zerbrochene Verlöbnis begleiteten – schlugen sich in der Partitur nicht nieder. Als Brahms das Werk, dessen Grundcharakter er selbst als heiter bezeichnete, schrieb, waren seit der Göttinger Zeit immerhin schon fünf Jahre verflossen.
Erfreulicherweise lassen sich die Mitglieder des Berliner Oktetts weder von den biographischen Ereignissen noch von dem landläufig romantisch überzeichneten Brahms-Bild leiten. Da die Partitur ohnehin ausgeprägte romantische Züge enthält, bedarf sie hierfür keiner zusätzlichen interpretatorischen Akzente. Die Berliner musizieren durchsichtig und blitzsauber, in forschem, fortdrängendem Tempo und klarer linearer Sanglichkeit, aber auch nicht ohne Sinn für agogisch-dynamische und klangfarbliche Schattierungen. Hierin erreichen sie freilich nicht die kürzlich bei der DGG erschienene – insgesamt ebenfalls vorzügliche – Aufnahme mit dem (erweiterten) Amadeus-Quartett, dessen verhaltene Zeitmaße, schmachtende Portamenti und fast durchgehend leicht morbide Tongebung meinem Geschmack allerdings nicht entsprechen.
(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H) W. Sch.-F.

Neue Musik

M. Kagel (geb. 1931)

Ludwig van

Carlos Feller, Baß; William Pearson, Bariton; Bruno Canino und Frederic Rzewski, Klavier; Saschko Gawriloff und Egbert Ojstersek, Violine; Gérard Ruymen, Viola; Siegfried Palm, Violoncello

DGG 2530 014 25.– DM

Interpretation:	—
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Es ist kurios, diejenige Schallplattenfirma, die sich in Sachen Beethoven-Jubiläum am meisten ins Zeug legt, erlaubt ihren zwei modernen Exclusiv-Komponisten zugleich, sich auf ihre Weise über den Gefeierten herzumachen. Ist dies ein Alibi, um sich über dem Beethoven-Großeinsatz nicht das Image der ‚Avantgarde'-Protektion verderben zu lassen? Oder erinnert das Verfahren nicht eher an die Praxis der Feudalherren, sich einen Hofnarren zu halten (wobei für die alte Feudalherrschaft eben heute sinngemäß Kapitalherrschaft einzusetzen wäre)? Jedenfalls gebärdet sich Kagel in seinem „Ludwig van" (nicht zu verwechseln mit dem Kagel-Film des gleichen Titels, mit dessen Musik die Platte nichts zu tun hat) weitaus ‚närrischer' als Stockhausen bei seinem „Opus 1970". Und man könnte bei Kagels Collage tatsächlich manchmal denken, hier habe sich ein Komponist über den bei der DGG sicherlich reichlich vorhandenen Bandabfall von den verschiedenen Beethoven-Kammermusik-Produktionen hergemacht. Denn in der Tat verwendet Kagel nur originale Schnipsel aus Beethovens Kammermusik, den Klaviertrios, Streichquartetten, Klavier-, Violin- und Cellosonaten vor allem, überlagert mit einigen Liedfragmenten. Aber er veranlaßt seine Musiker zugleich, alles,

was daran in die Hand des Interpreten gegeben ist, zu verändern, also mit Dynamik, Tempo, Rhythmik, gelegentlich auch Tonhöhe so freizügig umzugehen, wie es sonst oft unfreiwillig geschieht. Außerdem spielen sie nur Bruchstücke, mit Vorliebe Überleitungen oder Schlußkadenzen, weil Kagel zu Recht meint, die Themen würden sowieso von Konzertführern und Hörern fälschlich als Hauptsache verstanden. Und dann spielen sie natürlich das Unpassende zusammen, so daß man an einigen Stellen den Eindruck wie im Treppenhaus eines Konservatoriums hat, wo aus zwanzig verschiedenen Zimmern abstrus Verschiedenes durcheinanderschallt.
Kagel will „Ludwig van" als „einen Beitrag Beethovens zur Musik unserer Zeit" verstanden wissen. Er glaubt: „Die Modernität Beethovens ist nicht von der Laune, vom seelischen Nachempfinden des Hörers abhängig, sondern es ist eine grundsätzliche Modernität, eine Modernität des Zusammenhangs. Es scheint mir, daß hier der Ansatz dafür zu finden ist, die bereits bei Beethoven vorhandenen Vorausahnungen und formalen Spannungen weiterzuentwickeln." Und Kagel versucht dies, durch potenzierte Subjektivität der Spieler, Überhöhung von Vortragsbezeichnungen, rigorose Eingriffe in den Kontext, komprimierte Digestfassungen, moderne, denaturierende Spieltechniken und vieles andere. Die Idee mag viel für sich haben – wie meistens bei Kagel –, ob freilich das Ergebnis in 50-Minuten-Länge die Idee wirklich umzusetzen vermag, möchte ich bezweifeln. Gelungenes, was aufhorchen läßt, steht neben einigem, was nur noch als ‚Beethoven-Müll' wirkt, für den dann eigentlich keiner mehr zuständig ist. Wenn man „statt einzelner Werke heute die Essenz der Meister interpretieren" will, dann sollte man wohl zuerst auch das Essentielle einer eigenen Idee erkennen, herauspräparieren und sich bewußt machen, ehe man mit dem spielerischen Surrogat davon – zwischen Studentenulk und musikalischer Fleischwolfverarbeitung schwankend – gleich eine ganze Schallplatte damit füllt.
(6 v C) U. D.

Severino Gazzelloni und Aurèle Nicolet, Flöte

1) Cl. Debussy (1862 bis 1918): Syrinx · F. Busoni (1866 bis 1924): Divertimento für Flöte und Orchester, op. 52 · E. Varèse (1885 bis 1965): Density 21,5 · S. Bussotti (geb. 1931): „Couple" für Flöte und Kavier · Y. Matsudaira (geb. 1931): „rhymes for s. gazzelloni" · Br. Maderna (geb. 1920): Hyperion 3

Severino Gazzelloni, Flöte; Bruno Canino, Klavier; Südwestfunkorchester Baden-Baden, Leitung Bruno Maderna

Wergo 60 029 19.– DM

2) P. Boulez (geb. 1925): Sonatine für Flöte und Klavier · Y. Matsudaira (geb. 1907): „Somaksha" · K. Fukushima (geb. 1930): „Mei" für Flöte solo · J. Wyttenbach (geb. 1935): „Paraphrase" für Flöte und Klavier · L. Berio (geb. 1925): Sequenza I für Flöte

Aurèle Nicolet, Flöte; Jürg Wyttenbach, Klavier

Wergo 60 052 19.– DM

Platte:	1)	2)
Interpretation:	10	8
Repertoirewert:	9	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8	9
Oberfläche:	8	9

Die Plattenhülle der ersten dieser beiden WERGO-Aufnahmen aus der Reihe „Große Interpreten neuer Musik" zitiert einen Aufsatz aus der Feder Ernst Blochs über die „Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik" aus dem Jahre 1956 mit einer Betrachtung über die Geburt des Flötentones als erstem Ausdruck eines Gefühls, einer seelischen Äußerung des Menschen jenseits aller Geräusche, einer vom Geist beherrschten transzendent wirkenden außerkörperlichen Stimme der Sehnsucht. Nicht zuletzt durch das persönliche Engagement Severino Gazzellonis, spielt die Flöte, das im Prinzip älteste Instrument der Menschheit, heute eine wichtige Rolle in der neuen Musik. Beide Platten, vornehmlich aber die erste von ihnen, zeigen, warum das so ist: Gerade innerhalb neuer Kompositionstechniken, im Bestreben, über das melodische und oft bis zum Äußersten strapazierte Medium des Tons ein instrumental mögliches weiteres Klangfeld zu erschließen, bietet sich die Flöte – neben anderen Blasinstrumenten – als besonders geeignetes Mittel an. Dabei läßt sich als Tendenz erkennen, daß es der Avantgarde doch immer wieder um den der Flöte eigenen frei schwebenden Klang gewissermaßen am Horizont des irdisch Manifesten geht, um den immanenten Gegensatz zwischen dem „Ruf ins Entbehrte" der Flöte und den „Geräuschen dumpfer, brüllender, heulender, rasselnder Art" (Bloch) – ein Gegensatz, der sich auch als Erklärung für den Wandel vom überlaut harten Element zur Verwendung mehr kammermusikalischer Instrumentation im Jazz der Gegenwart anbietet; wo die Flöte ebenfalls weithin an Boden gewinnt. Die Stücke der Gazzelloni-Platte zeigen besonders deutlich den Weg der sich auf diesem Antagonismus bewegenden Bestrebungen in einer Art musikhistorischer Tour d'horizon: Debussys Syrinx (1913) noch konventionell und doch frei in einer Art naturalistischer Selbstdarstellung der Flöte, Busonis Divertimento (1922) in Weills Bearbeitung für Flöte und Klavier fast klassizistisch mit nur „zwischen den Tönen" spürbaren Formwiderständen, dann aber gleich Varèses Density 21,5 (1936), wo zum ersten Mal das reine Melos verlassen und Geräusch mit Klang vermischt wird, danach Bussottis „Couple" aus derselben Zeit, ein damals schon graphisch notiertes, fast monströs wirkendes Stück, das in großartiger Weise klangliche Geräuschpunkte (Schlag auf Tasten, Klavierseiten, Klavierdeckel, auf den Flötencorpus) mit Meloslinien vermischt, ein mit großer innerer Spannung geladener Zweikampf der Klangschichten, der in den „rhymes for s. gazzelloni" (1966) des Japaners Matsudaira durch Primitivlaute des unbegleitet spielenden Flötisten – also durch Gesprochenes, Gelispeltes, Gehauchtes, Gerauntes, Gemurmeltes – neue Ausdrucksweiten gewinnt, was dann auch wieder auf die Klanggestaltung des Instrumentalen zurückwirkt und dort verfremdete und veränderte Tonbildungen auslöst. Die B-Seite bringt dann als ins Großdimensionale übertragenes Beispiel dieser kompositorischen Absichten ein Hyperion 3 von Maderna aus dem Jahre 1965, ein Stück, in dem bei aller Aleatorik der Wiedergabe mannigfache Elemente moderner Klangaufbereitung zu einem Kaleidoskop wirkungsvoller Effekte zusammenfließen: neben streng kontrolliertem Klangablauf stehen reine Improvisationspassagen der solistischen Flöte, neben oft undefinierbaren Orchesterschlägen und -geräuschen stehen tonal melodiöse Flötenfigurationen, neben dem irdisch verwurzelten Tohuwabohu steht das überirdische, verkannte Melos. – Dies ist vom Werk und von der Interpretation her eine dokumentarische und für das Verständnis der zeitgenössischen Musik unbedingt notwendige Platte. Gelegentliche Vorechos und ein kleiner Preßfehler in der Syrinx auf meinem Exemplar stören wenig.
Gazzelloni hat den Anfang gemacht, andere folgen und werden folgen – das Gesetz der Wiederholung, bei der Reproduktion klassischer Musik oft bis zur Erschöpfung praktiziert, gilt auch hier ... In der zweiten Platte zeigt sich Nicolet als Interpret neuer Musik, wenn auch in einer etwas willkürlichen Werkauswahl – die zwar einen Querschnitt, aber keinen Auffassungswandel im Zeitablauf erkennen läßt – mit Stücken, von denen die Berio-Sequenza I (1958) in Heft 8/67 S. 563 (auf WER 60 021) und die Boulez-Sonatine (1964) – hier an einem Stück zu hören – in Heft 2/70 S. 117 (auf WER 320 der Taschendiskothek) bereits besprochen wurden. Nicolets Meisterschaft bewährt sich zwar auch hier, aber seine Platte hat mir vom Sujet und von der Darstellung her weit weniger Eindruck gemacht als die seines Kollegen. Ob das an der auch in diesem Genre leicht aufkommenden Gleichartigkeit der – wenn auch noch so freien – Faktur oder an der Sprödigkeit der Wiedergabe liegt, läßt sich schwer sagen, vielleicht an beidem.
(6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

Geistliche Musik

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Weihnachtsoratorium (Gesamtaufnahme)

Heather Harper, Ruth Hesse, Thomas Page, Kurt Equiluz, Kieth Engen, Wiener Kammerchor, Österreichisches Symphonieorchester Wien, Dirigent Hans Swarowsky

Concert Hall SMS 2585 34.50 DM

Interpretation:	4
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Bachs Weihnachtsoratorium harrt immer noch der ersten künstlerisch vollgültigen Stereo-Einspielung, nachdem die Decca-Aufnahme unter Münchinger, die in instrumentaler und solistischer Beziehung dem Ideal nahekam, sich ihrer Chancen durch die Verpflichtung eines unzulänglichen Chors verdarb. Dabei sollte man meinen, daß gerade dieses Werk unter Bachs großen Chorschöpfungen chorisch am leichtesten zu bewältigen sei. Unter den vorhandenen Aufnahmen ist die alte Mono-Produktion der DGG unter Fritz Lehmann, die unter dem Heliodor-Label wiederveröffentlicht wurde, immer noch die stilistisch geschlossenste.
Die vorliegende Neuerscheinung, eine Wiener Aufnahme aus dem Jahre 1968, dürfte sehr weit davon entfernt sein, die klaffende Lücke zu schließen, bietet sie doch kaum mehr als stramme Routine. Swarowsky ist offenbar der Meinung, Bach-Interpretation erschöpfe sich in hartem, straffem Abspulen der Noten, wobei eine mechanisch-sture Betonung der Eins in jedem Takt automatisch alle Phrasierungs- und Artikulierungsprobleme dieser Musik löse. Die den zweiten Teil einleitende Sinfonia hat man schwerlich jemals so poesielos heruntergespielt gehört, wie es hier der Fall ist. Die „frohen Hirten" der Tenorarie haben es so eilig, daß sie über ihre eigenen Beine stolpern, und im Falle

der äußerst schwierigen Tenorarie „Ich will nur dir zu Ehren leben" schaben die Violinen so kräftig und zügig drauflos, daß der an sich tüchtige, koloraturgewandte Thomas Page sich über Phrasierungsfragen keine Gedanken mehr zu machen braucht: mehr als die Töne halbwegs sauber herauszubringen, ist unter diesen Umständen ohnehin nicht möglich. Nicht anders ergeht es der gleichfalls stimmlich und sängerisch erfreulichen Altistin Ruth Hesse im Falle ihrer wunderschönen Arie „Schließe mein Herze dies selige Wunder". Und im Terzett mit Soloviolíne „Ach wann wird die Zeit erscheinen?" agieren Geiger und Sänger mit viel Emphase kräftig aneinander vorbei. Von klanglicher Organisation keine Spur. Angesichts dieser Dinge – man könnte die Beispiele beliebig fortsetzen – über das Orchester zu urteilen, hinter dessen rätselhaftem Namen sich vermutlich die Wiener Symphoniker aus Vertragsgründen verstecken, ist kaum möglich. Immerhin fallen einige ausgezeichnete Holzbläser auf.

Sich in dem preußisch-straffen Korsett, das ausgerechnet in Wien gefertigt wurde, zu entfalten, ist auch einer Heather Harper nicht möglich. Immerhin vermag sie sich, wie Ruth Hesse und Thomas Page, als versierte Bach-Interpretin auszuweisen. Das läßt sich weder von Kieth Engen noch von Kurt Equiluz sagen. Ersterer ist viel zu rhetorisch und pathetisch. Außerdem verunklart ein starkes Vibrato seine Tonfixierung ständig. Und Equiluz singt die Evangelistenpartie viel zu aufgeregt. Sein Espressivo streift stellenweise den Bereich des Komischen.

Vollends der Chor verläßt sich auf seine Routine. So sehr, daß an einigen Stellen nicht einmal die Choral-Einsätze genau herauskommen. Meist ist es ein Tenor, der vorschlägt, und der Aufnahmeleiter fand es offenbar nicht erforderlich, solche „Kleinigkeiten" auszumerzen. Sowohl der Einleitungschor wie das „Ehre sei Gott in der Höhe" klingen turbulent und unorganisiert, im Falle des letzteren kommt noch rhythmische Schwerfälligkeit hinzu. Stellenweise haben die Soprane in der Höhe spürbare Mühe. Man begreift kaum, daß ein so prominenter Mann wie Gillesberger seinen Namen als Chorleiter auf eine Aufnahme setzen ließ, die chorisch ausgesprochen grobschlächtig ist.

Die Platten klingen sehr direkt, jedoch neigt der Klang zur Schärfe, so daß ein Beschneiden der hohen Frequenzen notwendig ist. Der Aufsprechpegel ist recht hoch, so daß kaum Laufgeräusche zu hören sind. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

„Christus am Ölberge", Oratorium für drei Solostimmen, Chor und Orchester op. 85

Christina Deutekom, Sopran; Nicolai Gedda, Tenor; Hans Sotin, Baß; Chor des Theaters der Stadt Bonn, Philharmonischer Chor der Stadt Bonn, Orchester der Beethovenhalle Bonn, Dirigent Volker Wangenheim

Electrola 1 C 063-29 029 21.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Zu den Kuriositäten des Beethoven-Jahres gehört zweifellos die Ausgrabung des verunglückten Oratoriums, das Beethoven 1803 für eine Palmsonntags-Akademie schrieb: „Christus am Ölberge". Daß der Komponist selbst wenig glücklich mit dem Werk war, daß ein so hellhöriger zeitgenössischer Kritiker wie Rochlitz es sogar „komisch" fand, hemmte den Eifer der Ausgräber nicht. Wangenheim, Bonns Generalmusikdirektor, wies ihm einen ehrenvollen Platz innerhalb des bundeshauptstädtischen Festspektakels an, und die Kölner Electrola ließ sich die Gelegenheit zu einer Aufnahme nicht entgehen. Folgen wird sie auf längere Sicht kaum haben: man braucht kein Prophet zu sein, um vorauszusehen, daß dieses op. 85 nach einer kurzen Aufführungsserie in der Provinz bald wieder dort ruhen wird, wo man es hätte ruhen lassen sollen, in den Archiven.

Der Querstand des biblischen Vorwurfs zu dem albernen Gereime des braven Franz Xaver Huber und seiner opernhaften Aufzäunung durch Beethoven trägt, darin hat Rochlitz ganz recht, geradezu komische Züge. Zu Versen wie „Schrecken faßt mich, und es zittert gräßlich schaudernd mein Gebein" ergeht sich Christus in konventionellem Tenor-Opernpathos. Wenn die Häscher alla marcia erklären „Wir haben ihn gesehen nach diesem Berge gehen", sieht man unwillkürlich Buffo-Choristen um Rossini-Kulissen schleichen. Petrus läßt eine Arie donnern, wenn er „in der Verwegnen Blut" seine „Rache kühlen" will. Und der tröstende Seraph versteht sich brillant auf neapolitanische Koloraturbravour. Es hilft nichts: man muß beim Anhören dieses Oratoriums ständig schmunzeln. Fragt sich, ob das den Intentionen einer Passionsmusik entspricht.

Angesichts dieser handgreiflichen konzeptionellen Schwächen, um nicht zu sagen Lächerlichkeiten, ist es müßig, die Qualitäten einzelner Teile der Musik an sich zur Rechtfertigung des Unternehmens ins Feld zu führen. Natürlich ist die große Orchestereinleitung in es-moll eines Beethoven würdig, weist die edle, weitgeschwungene Melodik des Mittelteils der Jesus-Arie „Meine Seele ist erschüttert" auf den Stil des „Fidelio" hin. Und das Espressivo der Christus-Rezitative würde bei einem anderen Sujet seine edle Wirkung nicht verfehlen. Hier aber wirkt auch das Echte falsch, von dem weniger Echten, dessen es in dieser Partitur eine ganze Menge gibt, nicht zu reden. Wie denn auch ein Hinweis auf die opernhaften Elemente in Bachs Passionsmusiken nicht sticht: die Einheit von Sakralem und Profanem, die die unerschütterliche Gläubigkeit eines Bach ein letztes Mal zu erzwingen vermochte, war 80 Jahre später längst Vergangenheit. Ist sie doch schon bei den Zeitgenossen Bachs, etwa bei Telemann, nicht mehr glaubhaft.

Die Aufführung steht chorisch und orchestral auf einem „anständigen" Niveau. Die Chorgemeinschaft entspricht qualitativ dem, was heute in der westdeutschen Provinz – Bonn möge verzeihen – an tüchtigem Oratoriengesang zu hören ist. Eine recht gute Figur gibt das Bonner Orchester. Ob die leere Beethovenhalle ein idealer Aufnahmeraum ist, sei dahingestellt, jedenfalls beeinträchtigt der Hall die Klarheit der musikalischen Strukturen, vor allem der Chor hat nicht genügend Plastik und Präsenz.

Unter den Solisten ist nur Gedda schallplattenreif. Er singt einmal mehr mit der ihm eigenen Kultur, weiß allerdings das peinliche Opernpathos der Partie nicht zu mildern. Weder der spröde, in der Höhe schrille Koloratursopran von Christina Deutekom, noch Hans Sotin in der Petruspartie vermögen mit dem, was sie zu singen haben, zu versöhnen.

Mußte man Beethoven ausgerechnet zu seinem Jubiläum das antun?

(3 b M Dovedale III) A. B.

G. Verdi (1813 bis 1901)

Requiem

Montserrat Caballé Sopran; Fiorenza Cossotto, Mezzosopran; Jon Vickers, Tenor; Ruggero Raimondi, Baß; The New Philharmonia Chorus London; The New Philharmonia Orchestra London; Dirigent Sir John Barbirolli

Electrola 1 C 165-02 036/7 50.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Barbirollis Neuaufnahme des Verdi-Requiems gewinnt nach dem Tode des großen Dirigenten so etwas wie die Bedeutung eines künstlerischen Testaments. Er, der in den letzten Jahren ein Interpretationsideal kultivierte, das auf glutvolles, warmes Espressivo, auf ruhig strömendes Cantabile abgestellt war – das großartigste und überzeugendste Beispiel dieses „Spätstils" ist die singuläre Berliner Aufnahme der Neunten Mahlers – geht erwartungsgemäß auch an Verdis Totenmesse nicht als Theatraliker heran. Es gibt kaum eine zweite Aufnahme des Werkes, die von der dirigentischen Konzeption her seine operndramatischen Elemente so radikal eliminiert, wie diese. Die Breite der Tempi erinnert an die ähnlich gelagerte Wiener Reiner-Einspielung der RCA, allerdings geht Barbirolli in der Direktheit der expressiven Aussage über Reiner hinaus. Er nimmt in dynamischer Beziehung die Partitur beim Wort, vor allem, was die unteren Stärkegrade angeht: man hört zumindest das Orchester und – mit einigen Einschränkungen, etwa im Falle des zu lauten A-cappella-Satzes im „Libera" – den Chor endlich einmal die vielen zwei-, drei- und vierfachen Pianissimi, die Verdi vorschreibt, wirklich ausführen.

Dennoch wird man nicht sehr glücklich mit diesem „Testament". Das liegt nicht nur an der völlig heterogenen solistischen Besetzung, über die noch zu reden sein wird. Wie schon bei der Barbirolli-Aufnahme der Fünften Sinfonie Mahlers festzustellen war, verliert der Dirigent über seinem Ausdrucksbedürfnis, seinem ständigen Aufladen des Details mit expressiver Hochspannung, die Kontrolle über die Gesamtdisposition. Himmlisch schön auszelebrierte Übergänge verlieren ihre formale Funktion. Die gefliessentliche Zurücknahme der Tempi funktioniert an einigen Stellen, etwa beim „Dies irae" Verdisches Effetto in schwerfällige Wucht um, in anderen Partien weicht sie die Rhythmik auf. Man kann auch im Requiem nicht ungestraft den Dramatiker Verdi unterschlagen. Die ganze Fülle warmer Empfindungshaftigkeit, die Barbirollis Interpretation entströmt, vermag am Ende nicht zu verhindern, daß die Episode über die Gesamtarchitektur triumphiert: das Werk löst sich in episches Nebeneinander seiner Teile auf.

Der New Philharmonia Chorus, der das Stück unter zahlreichen Dirigenten gesungen hat und der unter Giulini die bis heute maßstabsetzende Aufnahme (Schwarzkopf, Ludwig, Gedda, Ghiaurov) bot, weiß sich auch den so ganz anderen Intentionen Bar-

birollis anzupassen. Chorisch wie orchestral ist die Aufnahme erstrangig.
Leider läßt sich das vom Soloquartett, diesem alles entscheidenden Interpretationsfaktor, nicht sagen. Es gibt kein zweites Chorwerk des 19. Jahrhunderts, das in so extremem Maß die Solisten in den Mittelpunkt des Geschehens rückt. Eine Erkenntnis, die die Produzenten freilich wenig beschwert: man engagiert vier Stars und läßt sie halt drauflossingen.
Hier paßt rein gar nichts zusammen, obwohl zumindest die beiden Frauen hochkarätige Gesangskunst bieten. Montserrat Caballés berückende Piano-Kultur trifft genau den Stil Barbirollis. Das über dem A-cappella-Satz des „Libera" schwebende Sopransolo hat man nie in so ätherischer Schönheit bis hinauf zum gefürchteten Pianissimo-Schluß-B gehört. Daneben stellt Fiorenza Cossotto impulsive, volltönende Mezzo-Dramatik, strömend, opernhaft, aber nicht sehr differenziert. Handelt es sich bis hierher immerhin um bedeutende Singkunst, so sind die beiden Männer schlechthin indiskutabel. John Vickers mühsame Lagen-Manipulationen, seine Falsettverlegenheiten, seine Unfähigkeit mezza voce zu singen, seine Ansatz-Unsauberkeiten, alles das ist geradezu peinvoll. Und Kollege Raimondi verläßt sich ganz und gar auf seine gewaltige „Röhre", die er undifferenziert und mit kräftig verschmiertem Legato ohne die geringste Rücksicht auf seine Partner loslegen läßt. Barbirolli hielt den Fall offenbar für hoffnungslos, denn man spürt nicht den geringsten Ansatz zu einer stilistisch-musikalischen Integration. Dieses Solistenquartett wird zu allem Unglück auch noch von der Aufnahmetechnik völlig einseitig bevorzugt. Chor und Orchester klingen keineswegs unpräsent, aber die Relation zu den Solisten stimmt nicht. Auffallend niedrig ist der Aufsprechpegel der Aufnahme, was zu erhöhten Laufgeräuschen führt.
Fazit: die Kunst eines Barbirolli wird man später einmal nicht an seinen letzten Schallplattenaufnahmen exemplifizieren können. Man täte ihm Unrecht damit.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Oper

G. F. Händel (1685 bis 1759)

Giulio Cesare

Opera in tre atti di Nicola Haym

Romani: Giulio Cesare – Dietrich Fischer-Dieskau, Curio – Wolfgang Schöne, Cornelia – Julia Hamari, Sesto – Peter Schreier; Egizi: Cleopatra – Tatiana Troyanos, Tolomeno – Franz Crass, Achilla – Gerold Schramm, Nireno – Michael Schopper

Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, Horn-Solo: Hermann Baumann, Trompeten-Solo: Pierre Thibaut, Leitung und am Cembalo: Karl Richter

Gesamtaufnahme in italienischer Sprache

DGG 2 720 023. Kassette (4 Platten) Subskription 1970 72.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Zu den diesjährigen Berliner Festwochen steuerte Lorin Maazel eine konzertante Aufführung der Händelschen Oper „Julius Cäsar" bei – Kontrapunkt zu Herbert von Karajans Versuch eines konzertanten dritten Aktes der Wagnerischen „Götterdämmerung". Es war ein „zugänglich" gemachter Cäsar, auf der unteren Podiumsebene Solisten und Orchester (diese sangen „Arien", jenes gab affektgeladene Charakterstücke), auf der mittleren ein inhaltlich vermittelnder Sprecher, dessen Vortragspathos und sorgfältige Nonchalance an die Grenze zum Komischen gerieten, und schließlich auf der oberen Podiumsebene ein großer, weiß gekleideter Chor, der sich zu Anfang und am Ende je einmal erheben muß. Julius-Cäsar-Dämmerung; die Götter kamen, sangen und siegten. Ist Händels Oper tot? Alle Wiederbelebungsversuche sind nur faktischer Beleg dafür? Richter tritt mit dieser Kassette den Gegenbeweis an, sein Händelscher Julius Cäsar lebt. Freilich geht er den entgegengesetzten Weg, Originalsprache, die geschlossene musikalische Partitur, Ensemblearbeit ohne diktatorischen Zwang aber mit deutlicher Führung und Prägung des Ganzen. Das ist in jeder Szene hörbar, mitunter bis in eine einzelne Wendung. Doch entscheidend für das Gelingen dieser Aufnahme dürfte die Berücksichtigung der musikalischen „Architektur" des Werkes sein, diese Oper ist keine bloße Aneinanderreihung von Arien und Rezitativen, die man beliebig zusammenstellen kann. Ebenso wesentlich ist die Einsicht (das künstlerische Ergebnis bezeugt es ja), daß in dieser Oper die „innere" Dramatik mit der „äußeren" aufs engste korrespondiert; äußerer Anlaß und innere Reaktion bzw. Kommunikation sind unauflösbarer, einziger Handlungsträger. Dieses Ensemble und sein Leiter scheinen davon durchdrungen gewesen zu sein, die Arien erhalten ihren Sinn vom dialogischen Rezitativ her, Orchester und begleitendes Cembalo nehmen jeden Impuls der Singstimme auf, bereiten ihn vor, verbinden und tragen sie weiter. Auf diese Weise gelingt es, das gut vierstündige Geschehen – zwischen die einzelnen Akte sei eine Hörpause eingeschoben! – als einen sinnvollen, spannungsgebundenen Vorgang zu begreifen und genießen. Ja, es ist musikalischer Hochgenuß, denn weder der edle Stolz Cornelias, die Rachsucht ihres Sohnes Sextus, noch der jammervolle Tod der Verräter, das Happy-end der glücklich Liebenden und Herrschenden, Cleopatra und Cäsar, rühren uns, es ist das kunstvolle Gefüge allmenschlicher Affekte, deren Wahrheit und Unmittelbarkeit uns in Händels musikalischer Sprache auch heute noch voll erreicht. Gerade das schmähliche Ende des Achillas, das Unverständnis, das seinen Tod umgibt, erweckt paradoxerweise (vom Textautor her gesehen) noch am ehesten unser menschliches Interesse, nicht seine Hauptgestalten. Über den Intentionen seien jedoch nicht die Leistungen der Ausführenden vergessen. Dabei müssen wir zunächst die außerordentliche Leistung der Instrumentalisten, ihre Flexibilität und Intensität, hervorheben, die sie hier neben die besten Gestaltungen der wenigen Spitzen-Kammerorchester stellt. Das gilt auch für den Cembalisten Karl Richter, dessen kaskadenartig-spontanes Spiel nicht mehr die Bezeichnung „Begleitung" verdient. Die Protagonisten, Cäsar und Cleopatra, zunächst ausgenommen, ist jede Rolle – und bei Händel ist jede dankbar – mit der richtigen Stimme besetzt, „richtig" nicht nur in Tongebung und Klangfarbe, sondern ebenso in der musikalischen Durchdringung und Schattierung. Die reichsten Entfaltungsmöglichkeiten hat Julia Hamari, die 27jährige Ungarin, und sie nutzt sie in vollkommener Weise. Musikalische Geschmeidigkeit, Fülle und Wärme zeichnet die männlichen Gesangssolisten ebenfalls aus, gepaart mit situationsgerechter Lebendigkeit des Ausdrucks. Fischer-Dieskau hat seine stärksten Momente im Rezitativ, in deklamationsbetonten Partien. Ausschmückende, figurative, nur lyrische Stellen fallen zu weich, bis zum Undeutlichen hin, aus. Tatiana Troyanos' Cleopatra ist anfangs stimmlich zu hell, zu unnachgiebig im Ton. Beide Solisten entwickeln sich im Verlauf der Aufführung. Besonders bei Troyanos ist dies in einem Maße zu beobachten, daß der Anfangsgestaltung fast Absicht zukommt. Das Schlußduett Cäsar-Cleopatra mit eingeschobenem Rezitativ und hinzutretendem Chor (Nr. 39 bis 40) bringt beide in Hochform. Das höhepunktmäßig gestaltete Schlußduett des ersten Aktes zwischen Cornelia (Hamari) und Sextus (Schreier) hat seine künstlerische Entsprechung gefunden. Die aufnahmetechnische Verteilung der Aufführenden ist übersichtlich und sinnvoll gestuft; vielleicht ist manchmal eine solistische Stimme zu mikrophonnah aufgenommen. Eine Einzelbewertung der Interpreten sähe so aus: Orchester und Cornelia (Hamari) je 10, Cleopatra (Troyanos) und die anderen Handlungspersonen 9–10, der Chor 9 und die Titelpartie 8–10. Eine wertvolle Subskription!
(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

E. Humperdinck (1854 bis 1921)

Hänsel und Gretel

Gesamtaufnahme

Hänsel	Ingeborg Springer
Gretel	Renate Hoff
Vater	Theo Adam
Mutter	Gisela Schröter
Knusperhexe	Peter Schreier
Sandmännchen, Taumännchen	Renate Krahmer

Knabenstimmen des Dresdner Kreuzchores, Staatskapelle Dresden, Dirigent Otmar Suitner

Telefunken SAT 22 521/22 38.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Diese DDR-Produktion der VEB Deutsche Schallplatte Berlin kombiniert ein Ensemble der Berliner Staatsoper samt deren Chefdirigent mit dem nach wie vor besten Opernorchester des gesamten Ostblocks, der Dresdner Staatskapelle. Voraussetzungen also, die hohe Qualität gewährleisten müßten.
Sofern der Schallplattenkatalog ein zuverlässiger Gradmesser für die Beliebtheit einer Oper ist, sollte man meinen, die beste Zeit für Humperdincks einst so volkstümliches Opern-Märchenspiel sei vorbei, lag doch bis zum Erscheinen dieser Neuaufnahme nur die bereits einige Jahre alte Cluytens-Einspielung vor. Auch in den Spielplänen unserer Opernhäuser erscheint das Stück nicht mehr so oft wie einst. Der ästhetische Querstand der künstlerischen Konzeption: hie naives Kindermärchen, dort Opernsänger und ein komplettes Meistersinger-Orchester, mag unserer Zeit, deren

Verhältnis zum Musiktheater ohnehin eher kritisch als emotional bestimmt ist, stärker gegen den Strich gehen als der Vergangenheit. Was nichts an der musikalischen Schönheit des Werkes, an seiner melodischen Fülle und meisterlichen Faktur ändert.
Dabei wäre gerade der Schallplatte eher als der Bühne gegeben, diesen ästhetischen Querstand vergessen zu machen. Die orchestrale Fülle und Klangschwere vermag eine geschickte Aufnahmeregie weitgehend transparent zu machen, sofern der Dirigent gleiches anstrebt. Und die Kindlichkeit der beiden Titelpartien ist für die Schallplatte unabhängig vom Habitus der Sängerinnen fast ausschließlich eine Frage der Stimmcharaktere.
Seltsam, daß die Neuaufnahme diese Möglichkeiten kaum nützt. Otmar Suitner läßt die Dresdner Staatskapelle üppig ausspielen, die ganze schwelgerische Klangkultur dieses einstigen Strauss-Orchesters eindrucksvoll ins Feld führend. Die kammermusikalisch aufgelichteten Partien der Partitur kommen auf diese Weise berükkend schön heraus. Aber an den im vollen Tutti ausinstrumentierten Stellen, deren es nicht wenige gibt, wirkt der Klang wagnerisch dick und untransparent, zumal auch noch die Singstimmen stark nach vorn geholt worden sind, so daß sie, wenn sie voll aussingen, den Orchesterklang überlagern statt aus ihm herauszuwachsen. Sicherlich geht die Klangdicke auch auf das Konto des Dirigenten, der über manche dynamische Vorschrift der minuziös gearbeiteten Partitur hinwegsinfonisiert, manche vom Komponisten ausdrücklich „ausdrucksvoll" geforderte Mittelstimmen-Stelle in verschmelzendem Al-fresco untergehen läßt, mehr auf romantische Stimmungshaftigkeit und warme Fülle als auf kammermusikalische Durchleuchtung des musikalischen Gefüges bedacht. Vor allem das erste Bild „Daheim" entbehrt in der temperamentvollen Turbulenz und Direktheit, in der es musiziert und gesungen wird, weitgehend klanglicher Fein-Organisation. Der musikantische Impuls, die Freude an zügigen Tempi und vollem Klang gehen streckenweise mit Suitner durch. Und die Aufnahmetechnik tat wenig, mildernd einzugreifen. Sie strebt Präsenz, vor allem der Singstimmen, an, ist jedoch im Falle des Orchesters mehr auf wirkungsvolle Breite denn auf Tiefenstaffelung hin angelegt, so volltönend und brillant die Aufnahme auch klingt.
Vollends von der traditionellen Opernpraxis statt von den spezifischen Möglichkeiten der Schallplatte aus geht die Besetzung der Solopartien. Das gilt vor allem für die Knusperhexe, die Peter Schreier anvertraut wurde, statt, wie der Komponist vorsah, einem tiefen Mezzosopran oder einem Alt. Soviel Mühe Schreier sich auch gibt, mit Hilfe von Stimmfärbkünsten und Falsett-Manipulationen den Tonfall des alten Hutzelweibes zu imitieren: man hört immer einen Tenor. Was auf der Bühne mit Hilfe von Maske, Kostüm und Spiel möglich sein mag, ist mit rein akustischen Mitteln nicht zu machen. Auf der Schallplatte ist ein Tenor als Knusperhexe schlicht eine Fehlbesetzung.
Ingeborg Springer und Renate Hoff geben den Titelpartien impulsive, naive Frische, bleiben aber in der Opernattitüde stecken. Man kann sich die Gretel schlanker, den Hänsel kerniger vorstellen, so, wie ihn die junge Seefried einst hinreißend schön gesungen hat. Die beiden Künstlerinnen der Linden-Oper treffen den Charakter der beiden Figuren eher von der unbekümmerten Ausdruckshaftigkeit ihres Singens her als vom Stimmtypus. Sehr schön und schlank singt Renate Krahmer das Sand- und das Taumännchen. Gisela Schröter gibt als Mutter dem ersten Bild die nötige Schlußturbulenz, nachdem es schon bis zu ihrem Erscheinen nicht zahm zugegangen war. Theo Adams locker hingestelltem Vater glaubt man die Versicherung, Kümmel sei sein Leiblikör. Er gibt neben Renate Krahmer die am treffendsten gelungene Figur der Aufnahme. Etwas blaß bleiben die Kruzianer in der Schlußszene.
Trotz dieser Einschränkungen kann die Aufnahme empfohlen werden, wird doch durchweg schön gesungen und impulsiv und klangfreudig musiziert.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

R. Wagner (1813 bis 1883) — **Götterdämmerung**

Gesamtaufnahme

Siegfried	Helge Brilioth
Gunther	Thomas Stewart
Alberich	Zoltan Kelemen
Hagen	Karl Ridderbusch
Brünnhilde	Helga Dernesch
Gutrune	Gundula Janowitz
Waltraute	Christa Ludwig
Erste Norn	Lili Chookasian
Zweite Norn	Christa Ludwig
Dritte Norn	Catarina Ligendza
Woglinde (Rheintöchter)	Liselotte Rebmann
Wellgunde (Rheintöchter)	Edda Moser
Flosshilde (Rheintöchter)	Anna Reynolds

Chor der Deutschen Oper Berlin (Einstudierung: Walter Hagen-Groll)
Berliner Philharmoniker; Dirigent Herbert von Karajan
DGG 2720 019 (6 LP) 118.– DM

Interpretation:	7	Aufnahme-, Klangqualität:	8
Repertoirewert:	8	Oberfläche:	9

Es scheint, als sei das Schlagwort von Karajans „Kammermusikalischem Wagner-Stil" nun weidlich genug strapaziert. Denn mag es da auch Entschlackungstendenzen geben (und sie bewegen sich meist auf dem Niveau eines modischen Sachlichkeits-Modernismus), so gibt es doch eigentlich kaum etwas, was man Stil nennen könnte. Je weiter das Salzburger Ring-Unternehmen voranschritt, desto unausweichlicher hatte sich schon der Verdacht eingestellt, Karajans Wiedergabe folge genaugenommen gar keiner einheitlichen Konzeption – und dies wäre ja die Voraussetzung von ‚Stil' –, sondern sei einfach eine Summe aus Instinkt, frагloser Metiererfahrung, Sinn für Wirkung, Lust an schönen Klangfarben und den mehr oder weniger günstigen Bedingungen, wie sie die Besetzung der Gesangspartien eben mit sich bringt. Und den verbleibenden Rest von Einheitlichkeit verdankt Karajan schließlich dem Orchester, den Berliner Philharmonikern. Dieser Verdacht bestätigt sich nun an der „Götterdämmerung". Sie ist ja im dramaturgischen Aufbau der gesamten Ring-Tetralogie die Kulmination, der Konflikthöhepunkt – ähnlich dem Finale in der romantischen Symphonik, in dem das bisher Exponierte nochmals rekapituliert, verarbeitet und zueinander in Beziehung gesetzt wird. Deshalb bedarf die „Götterdämmerung" in der Darstellung einer gesteigerten dramatischen Stringenz: Von dem gerissenen Seil der Nornen bis zum Untergang Walhalls muß sich ein Bogen spannen, so daß das eine wirklich symbolische Ankündigung des anderen ist und dazwischen sich das irdische Schicksal Siegfrieds, der einzig den Kreis der herrschenden Verstrickung durchbrechen könnte, tragisch erfüllt.
An solcher fortführender Konsequenz im Dramatischen – und das heißt bei Wagner auch im Musikalischen – gebricht es aber gerade Karajans Wiedergabe des vierten Ring-Teils. Er reiht Szene an Szene, einen Moment an den anderen, kümmert sich nicht weiter um den inneren Zusammenhang, nicht um eine Profilierung des einzelnen, die es in eine wechselseitige Beziehung bringen und seine dramaturgische Funktion im Ganzen unterstreichen könnte. Dementsprechend fehlen auf lange Strekken Zügigkeit, vorantreibender Impetus und Spannung. Vor allem: die Proportionen geraten über solcher ungesteuerten Zufälligkeit außer Balance. Dynamische Höhepunkte werden nach Gutdünken gesetzt; etwa die Aktschlüsse, als gelte es nachträglich nochmals auf die hehre Monumentalität des Ganzen hinzuweisen, furios herausgepaukt. Und glänzt Karajan da in martialischer Brisanz, so verliert er sich an anderen Stellen in edle und etwas langweilige Schönfärberei – als dirigiere er statt Wagner Debussy, so wie er ihn versteht. Überhaupt gibt es Klangparfums in vielen Variationen und Geschmacksrichtungen, nur sind sie dem Sinn der Partitur meist konträr. Aber das stört Karajan offenbar wenig, er genießt den Augenblickseffekt und wählt, um ihn zu steigern, auch noch die unterstützenden, aber falschen Tempi. Und so tut er, was er tut, immer ganz: hüllt die Nornenszene in mythische Langatmigkeit, malt wirkungsvolle Sonnenaufgänge, stürmt mit Siegfried zu neuen Taten, schildert die spießige Atmosphäre am Gibichungen-Hof oder die freundliche Jagdgeselligkeit, so als wäre die Musik von Lortzing, erregt sich mit Waltraute à la Verdi, macht aus dem Auftritt Alberichs eine englische Spukgeschichte, würzt Brünnhildes Entdeckung des Verrats mit puccinesken Kitschakzenten, wirft sich für den toten Siegfried in blechgepanzerte Trauermontur ... Nur die Doppelbödigkeit, die Hintergründigkeit des Geschehens, aus der sich das Drama erklärt und die Spannung schafft, läßt er außer acht.
Von irgendeinem durchdachten und bewußt verfolgten Konzept kann also keine Rede

sein. Auch nicht von irgendeinem ‚Stil'. Was dennoch den Stand und das künstlerische Eigengewicht der Aufnahme ausmacht, beruht – vereinfacht gesagt – auf der Qualität der Mitwirkenden. In erster Linie auf der Spielfähigkeit eines Orchesters, das sich trotz aller Dirigentenwünsche nach jubelnden Aufschwüngen, nach Kraftmeierei oder elegischem Schmelz doch als Individualität zu behaupten weiß. Da klingt eben selbst das nach da- oder dorthin Übersteigerte noch gut und hat, wenn schon nicht musikalisch, so wenigstens instrumental, den richtigen Sitz. Und da das Ganze eine Götterdämmerung für Klangkonsumenten ist, die nach dem komponierten Sinn nicht viel fragen, kommt es gerade darauf ja vor allem an. – Sodann verhelfen natürlich die Qualitäten der Sänger zum Niveau dieser Aufnahme. Wie Helga Dernesch schon mit dem Schlußduett dem ganzen „Siegfried" aufgeholfen hatte, so vermag sie auch hier durch Intensität und Vortragssicherheit manche Stellen vor der Konturlosigkeit zu retten. Nur die hohen Töne haben zuweilen Nilsson'sche Brünnhilden-Kühle. Die Gutrune von Gundula Janowitz erscheint mir dagegen etwas zu parfümiert und gekünstelt, aber wenigstens unterscheiden sich die beiden Frauenstimmen dadurch sehr gut. Dies eben wird nämlich bei den Männern zum Problem. Thomas Stewart (Gunther) und Karl Ridderbusch (Hagen) sind nach Timbre und Stimmtyp kaum auseinanderzuhalten. Und manchmal kommt selbst Zoltan Kelemen (Alberich) in gefährliche Verwechslungsnähe. Doch gute Sänger, die musikalisch wie technisch sicher ihre Partien beherrschen, sind sie alle drei. Vielleicht hätte ihnen eine bessere Aufnahmetechnik (mit individuelleren Mikrophonaufstellungen) ein bißchen helfen können, leichter und schneller zu umrissenen Charakteren zu werden. Die Waltraute von Christa Ludwig ist eine derart geprägte Gestalt jedenfalls vom ersten Takt an und muß sich darum auch gar keine Sorgen oder Mühen machen. Ebenso herausgehoben durch Fach und Farbe ist schließlich der neue Siegfried von Helge Brilioth – manchmal noch etwas unentwickelt, aber mit einer Reihe eindrücklicher, erfüllter Momente.
So fordert der Abschluß der zweiten kompletten Ring-Einspielung für die Schallplatte eher Respekt für den Aufwand, der dafür getrieben wurde, auch für die kluge Planung, die in drei Etappen die Berliner Aufnahme (in der Jesus-Christus-Kirche in Dahlem), die Salzburger Bühnenaufführung und das Erscheinen der fertigen Platten aufeinander abzustimmen und zu koordinieren wußte. Vielleicht ist aber gerade das vorzügliche Eingespieltsein des Verfahrens, das im vierten Jahr und beim vierten Tetralogie-Teil die künstlerischen Impulse schon im vorhinein lähmte. Die „Götterdämmerung" ist jedenfalls spannungsloser geraten als die vorangegangenen Aufnahmen der anderen Teile. Und wenn man mit Soltis „Götterdämmerung" vergleicht, so werden diese Nachteile noch offenkundiger. Bei Solti befindet man sich wirklich im Theater, ein Drama läuft ab; hier jedoch geht man durch ein weites Ausstellungsgelände und kann, so man will, die auf Hochglanz polierten, wirkungsvoll arrangierten Gegenstände betrachten, die da in zwangloser Buntheit herumstehen. (6 v C) U. D.

K. Penderecki (geb. 1933)

Die Teufel von Loudun

Oper in drei Akten

Jeanne	Tatiana Troyanos
Grandier	Andrzej Hiolski
Barré	Bernard Ladysz
Mignon	Horst Wilhelm
Adam	Kurt Marschner
Mannoury	Heinz Blankenburg
de Condé	William Workman
Asmodeus	Arnold van Mill
Philippe	Ingeborg Krüger
Ninon	Elisabeth Steiner

Soli, Chor und Orchester der Hamburgischen Staatsoper; Dirigent Marek Janowski

Philips-Phonogram 6700 042 50.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Wie bei wenigen anderen Opern läßt sich die Handlung von Krzysztof Pendereckis „Teufel von Loudun" so knapp zusammenfassen: Im Jahre 1633 wurde Urbain Grandier, Pfarrer in der südfranzösischen Stadt Loudun, beschuldigt, die Nonnen des örtlichen Ursulinerinnen-Klosters behext zu haben. Er bereute auf der Folter seinen allzu weltlichen Lebenswandel, legte aber kein Geständnis im Sinne der Anklage ab. Am 18. August 1634 starb er auf dem Scheiterhaufen.
Das Handlungsgerippe von Pendereckis erster Oper ist, trotz der Vielzahl der auftretenden Figuren, an Eindeutigkeit nicht zu überbieten, es wirkt im Vergleich mit den menschlichen Verwickelungen der meisten anderen Opern wie ein Produkt cartesianischer Klarheit. Und doch birgt diese Klarheit mehr an Entsetzen, als es für das Genre Oper üblich wäre, möglicherweise ist die Anhäufung bestialischer Greuel, wie sie nur Menschen zu begehen in der Lage sind, Folge eines Bewußtseins von der historischen Schwund- oder gar Endstufe der Oper – keineswegs aber läßt sich der Stoff dieser Oper mit einem Hinweis auf das finstere Mittelalter bagatellisieren, denn das Jahr 1634 gehört nach keiner Geschichtsschreibung dem Mittelalter an, es ist Neuzeit – und potentielle Jetzt-Zeit: jede Heilslehre wird inhuman, sobald sie weltliche Gewalt erringt, mit bestehenden Herrschaftsstrukturen paktiert, sich totalisiert, zur Ideologie wird.
Das wäre, grosso modo skizziert, die Sentenz der „Teufel von Loudun". Von der Chronik des protestantischen Pastors Aubin, der als Einwohner von Loudun die Prozesse gegen seinen katholischen Amtsbruder Grandier miterlebte, bis hin zu Aldous Huxleys 1952 geschriebenes Buch „Die Teufel von Loudun" ist der Fall des Urbain Grandier reichlich belegt und abgehandelt worden. Huxleys Dokumentation ist so etwas wie ein letztes Wort in dieser Sache, da er in seinem Buch nicht nur das historische Material sorgfältig verarbeitet, sondern dieses auch in einen ebenso umfang- wie kenntnisreichen Mantel von historischen, religionsgeschichtlichen und psychoanalytischen Erhebungen gekleidet hat. Zehn Jahre später bearbeitete John Whiting den Stoff zu einem Drama, das bei uns aufgrund klerikalen Einspruchs ein klägliches Ende nahm, und Ende der sechziger Jahre schrieb Penderecki nach Whitings Dramatisierung ein Opern-Libretto. Erich Fried übersetzte dieses ins Deutsche, und am 20. Juni 1969 ging die Oper in Hamburg zum ersten Mal in Szene – mit einem niederschmetternden Echo für den Komponisten. Da er, unter permanenter Zeitnot und einer Auftrags-Überfülle leidend, den dritten Akt für die Uraufführung nur sehr flüchtig niedergeschrieben hatte, revidierte er diesen für eine Aufführung in Wuppertal. Leider benutzt die hier vorgelegte, auf einer Fernsehproduktion des Norddeutschen Rundfunks mit den Mitwirkenden der Hamburger Uraufführung basierende Schallplattenaufnahme nicht das erweiterte Finale – was unverständlich ist.
Der Durchfall von Pendereckis Oper bei der Uraufführung war sicherlich zum Teil durch eine falsche Inszenierung begründet, aber er bezieht auch die Musik und Dramaturgie der Oper in ein Kausalnetz ein. Penderecki ist, genau wie John Whiting, dem Irrtum erlegen, die Reduzierung des umfänglichen Stoffes auf ein Handlungsgerippe könne dessen Selbstgenügsamkeit erweisen. Was auf der Bühne zu sehen, was beim Abhören der Aufnahme zu hören ist, ist aber nur Wirkung ohne Ursache. Die Darstellung sexual-religiöser Wahnvorstellungen der Ursulinerinnen, der Verbindung von Kirche und Staat, der Marterungen des Urbain Grandier schließlich sind in der Dramatisierung und der Oper zu einem Skandal geschrumpft, der das Skandalöse und Überzeitliche der Affäre ausklammert. Die Beschränkung Pendereckis auf eine verknappte Faktizität schließt ein Ärgernis ein, das vom Genre Oper quasi vererbt ist, zumal dann, wenn Musik aufgerufen ist, die gedankliche Bresthaftigkeit des Librettos ins namenlos Befreite zu transportieren. Die Folge ist, wie es Ulrich Dibelius bei seinem Bericht von der Uraufführung formulierte (Heft 9/69), eine klamottige Horrorgeschichte: „Der Beziehungsreichtum geht verloren, die dramatische Balance zwischen den einzelnen Figuren, die jede eigentlich eine Welt für sich repräsentieren, gerät, weil Antithesen und Konflikte erst gar nicht exponiert werden können, in einen Strudel armseliger, nichtssagender Vordergründigkeit; und die Musik wird dabei zum Zuhälter solchen schmählichen Versagens."
Pendereckis Oper, das gilt für deren Dramaturgie wie für die Musik, ist der paradigmatische Fall eines Komponisten, der sich, korrumpiert durch Erfolg, den Funktionsverteilungen des institutionalisierten Musikbetriebs ausgeliefert hat. In dieser Beziehung hat Penderecki seit der Uraufführung seiner Lukas-Passion im Jahre 1966 Konsequenz bewiesen. Statt den Erfolg der Lukas-Passion als den Abschluß einer Entwicklung der polnischen Avantgarde, als die durchaus eindrucksvolle Synthese von Bestrebungen, die seit etwa 1956 immer greifbarer wurden, aufzufassen, hat der Musikfunktionalismus Penderecki seit der Lukas-Passion als den Apostel musikalischer Neuerung hingestellt, und der Komponist hat diesen Mantel der Lüge bedenkenlos angezogen. So klingt denn auch die Musik dieser Oper wie ein Aufguß der Lukas-Passion mit ihrem chorischen Bruitismus, dem sich beflissen gregorianische Einschübe zugesellen, mit ihren Clusters, Vierteltonbewegungen, Glissandi, mit ihrem Streichergeflimmer und ihren grellen Blecheinwürfen, mit ihrem überdimensionierten Schlagzeugapparat. Und, leider, klingt sie wie ein sehr dünner Aufguß der Passion, dem man allenthalben den Zeitdruck anmerkt, unter dem der Komponist ihn aufbereitete: Musik hat in dieser Oper nicht nur eine mitläuferische

Funktion zum Text, sondern eine ebensolche zu den Forderungen des gemanagten Musikbetriebs.
Die Schallplatteneinspielung ist insgesamt erstklassig, bis auf die recht unpräzisen chorischen Passagen. Der virtuose Wohllaut, den Tatiana Troyanos als hysterische Priorin, den Andrzej Hiolski als verfolgter Grandier entwickeln, ist erstaunlich, und kaum minder befriedigend sind wichtige Tenor- und Baßstimmen mit Horst Wilhelm und Kurt Marschner, mit Bernard Ladysz und Hans Sotin besetzt. Auch die anderen Solisten sowie das Orchester der Hamburgischen Staatsoper entledigen sich ihrer Aufgabe erfolgreich. Klanglich besticht die Aufnahme durch ihre Klarheit, die lediglich in den nicht gerade häufigen dynamischen Spitzen an Transparenz verliert.
(2 p Saba Studio 8120 Heco P 4000) U.Sch.

Operette

J. Strauß (1825 bis 1899)

Der Zigeunerbaron (Gesamtaufnahme)

Graf Homonay	Hermann Prey
Barinkay	Nicolai Gedda
Zsupán	Kurt Böhme
Arsena	Rita Streich
Mirabella	Gisela Litz
Czipra	Biserka Cvejic
Saffi	Grace Bumbry
u. a.	

Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper, Dirigent Franz Allers

Electrola 1 C 163-28354/5 29.- DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

„Wenn man's kann ungefähr, ist's nicht schwer", singt Barinkay in seinem Auftritts-Couplet. Aber es scheint doch schwer zu sein, es zu können, wie diese Neuaufnahme zeigt. Was sie, alles in allem bietet, ist routinierter Provinzialismus in Starbesetzung.
„Der Zigeunerbaron" tendiert bekanntlich zur „Volksoper". Man hat viel darüber gestritten, ob Johann Strauß' Ehrgeiz in dieser Richtung zum Heil des Werkes und der Gattung überhaupt geriet. Wie dem auch sei, eines ist sicher: diese Operette ist mit Routine alleine nicht anständig zu machen. Auch der übliche „Schmiß" genügt hier nicht. Die sehr anspruchsvollen Hauptpartien verlangen Sänger, die ihnen stimmlich gewachsen sind, und die beiden großen Finali des ersten und zweiten Aktes einen Dirigenten, der klanglich zu organisieren versteht. Für diese Musik wäre ein Karl Böhm nicht zu schade. Eines ist mit Sicherheit zu wenig: die bloße Anhäufung von glanzvollen Sängernamen, die zu einem Teil tatsächlich nur noch mit ihrem Namen zu glänzen vermögen und die der Dirigent im übrigen drauflossingen läßt.
Nur zwei aus der stolzen Prominentenreihe besitzen die sängerische Kultur und den künstlerischen Geschmack, die man hier erwarten darf: Nicolai Gedda und Hermann Prey. Ersterer zieht einmal mehr eine brillante Schau tenoraler Künste auf, besticht durch Lagenvirtuosität, lyrischem Schmelz und Stimmglanz und bringt zu all dem noch das Temperament des Operettenstars mit. Prey steht ihm, was letzteres angeht, im Werbelied des Homonay nicht nach. Damit erschöpfen sich die sängerischen Meriten dieser Aufnahme aber auch schon.
Völlig fehlbesetzt ist die Saffi mit Grace Bumbry. Die Partie verlangt einen Sopran von großer Geschmeidigkeit. Die Bumbry ist weder das eine noch hat sie das andere. Sie legt die Rolle als eine Art von Mini-Carmen an, hat unüberhörbare Schwierigkeiten in der Höhe, wo die Stimme scharf und unerträglich flackerig wird. Spitzentöne vermag sie nur noch zu schreien. Die einstigen Qualitäten einer Rita Streich sind unbestritten, aber man tut ihr keinen Gefallen damit, sie heute noch die Arsena singen zu lassen. Das ist halt nur noch ein schwacher Abglanz der einstigen Herrlichkeit. Böhme singt den Zsupán mit der souveränen Routine des alten Hasen, soweit er überhaupt noch singt und nicht nur deklamiert, wie im Schlußakt. Enttäuschend auch Biserka Cvejic, der für die Czipra die charakteristischen Alt-Register fehlen. Ihr Mezzosopran klingt vielfach merkwürdig substanzarm und strohig. Alles andere ist Durchschnitt, wie man ihn in jeder halbwegs anständigen Provinzaufführung hören kann.
Das gilt auch für Chor und Orchester, woran allein der Dirigent die Schuld trägt. Franz Allers verläßt sich, wie so vieles in dieser Produktion, auf seine Routine. Rhythmische Profilierung, Sorgfalt der musikalischen Artikulierung, Sinn für dynamische und klangliche Abtönungen, Integrierung der Ensembles und der großen Ensembleszenen mit Chor, alles das sucht man vergebens. Der Chor singt, wie er in jeder Repertoireaufführung einer mittleren Bühne zu singen pflegt: nach dem Motto „Das haben wir schon tausendmal gemacht". Im übrigen rückt die Aufnahmetechnik ihn wie auch das Orchester so weit in den Hintergrund, daß er, sobald die Solisten den Mund auftun, ohnehin nur noch undifferenzierte Klangfolie ist. Die Finali sind ein einziger undefinierbarer Klangbrei, weder vom Dirigenten noch von der höchst pauschalen Aufnahmetechnik auch nur ansatzweise transparent gemacht. Dem Klangbild fehlt jede räumliche Staffelung, es begnügt sich mit zwei Ebenen: den vorn stehenden Solisten und dem Background von Chor und Orchester.
Die Dialoge sind – vernünftigerweise – auf das Allernotwendigste zusammengestrichen. Das ist angesichts der auch hier einmal mehr auftauchenden Problematik, Sänger als Sprecher einzusetzen, noch zu wenig. Der fremdländische Akzent etwa einer Bumbry mag dramaturgisch einkalkuliert sein, aber die Rechnung geht dann doch nicht auf. Das klingt einfach unbeholfen, nicht „fremd".
Eine Operettenproduktion, ganz mit der linken Hand gemacht. Wie gesagt: Barinkay hat unrecht. Es ist viel schwerer, als man hier angenommen hat.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Vokalmusik

S. Prokofjew (1891 bis 1953)

Das häßliche junge Entlein op. 18 · Drei Kinderlieder op. 68 · Drei russische Volkslieder aus op. 104 · Ein Lied ohne Worte aus op. 35 · Eine Romanze aus op. 23 · Zwei Gedichte von Balmont aus op. 36

Peter Schreier, Tenor; Walter Olbertz, Klavier

Decca SXL 21 200-B 21.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Laut Einführungstext kommt „das typisch Russische in Prokofjews Musik" in den Liedern zum Ausdruck, da „die Singstimme neben der Klangfarbe ... die große musikalische Geste des Gefühls zum Ausdruck bringt". Im Klartext heißt das, daß Prokofjew Mussorgskijs Linie der deklamatorischen Zeichnung in der Singstimme, der klangmalerischen Unterstützung in der Klavierbegleitung fortgesetzt hat — nur mit erheblich geschrumpfter Fähigkeit. Diese zu überdecken ist Aufgabe der Interpreten, und Peter Schreier gelingt das Kunststück, darin so etwas wie männlichen Charme zu entwickeln, dem Walter Olbertz, obwohl eher zurückhaltend begleitend, mit seinem Spiel entspricht. Dennoch bleibt der Eindruck zwiespältig, da die schmale kompositorische Bandbreite nicht zu leugnen ist. Bedauerlich, daß aus den Fünf Romanzen op. 23, die den Komponisten früh (1915) auf der Höhe seiner besten Fähigkeiten zeigen, nur eine ausgewählt wurde, und unverständlich, daß in Andersens Märchen vom häßlichen jungen Entlein der Übersetzungsfehler Truthahn statt Truthenne stehenblieb. (2 p U Heco P 4000) U. Sch.

Janet Baker und Dietrich Fischer-Dieskau mit Daniel Barenboim in der Queen Elizabeth Hall London

Purcell: „Sound the Trumpet", „My dearest, my fairest", „No, resistance is but vain", „Shepherd, leave decoying"; Schumann: „Er und sie" op. 78/2, „Wiegenlied" op. 78/4, „Ich bin dein Baum" op. 101/3, „Schön ist das Fest des Lenzes" op. 37/7, „Herbstlied" op. 43/2, „Tanzlied" op. 78/1; Mendelssohn Bartholdy: „Abschiedslied der Zugvögel" op. 62/2, „Wie kann ich froh und lustig sein", „Herbstlied" op. 63/4, „Suleika und Hatem"; Cornelius: „Heimatgedanken" op. 16/1, „Verratene Liebe", „Ich und du", „Der beste Liebesbrief" op. 6/2; Brahms: Vier Duette für Alt und Bariton op. 28

Janet Baker, Alt; Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Daniel Barenboim, Klavier

Electrola 1 C 063-02041 21.- DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Die Aufnahme ist der Mitschnitt eines Konzertes, das im August 1969 im Rahmen der Londoner South Bank Summer Music, deren Direktor Barenboim ist, in der Queen Elizabeth Hall zustande kam. Janet Baker und Dietrich Fischer-Dieskau sangen Duette, Daniel Barenboim begleitete.
Das künstlerische Zusammenwirken zweier so verschiedener Individualitäten, wie sie die englische Altistin und der deutsche Bariton repräsentieren, hat natürlich seine hohen artistischen Reize. Insoweit ist der Mitschnitt ein Dokument, dem hoher Repertoirewert zukommt. Zumal auch die Aufnahmetechnik, zumindest was die beiden Sänger angeht, recht gut ist, wenn auch das Klavier etwas mager und flach klingt. Barenboims Klavierspiel tut überdies noch das seine, diesen Reiz zu erhöhen, wenngleich sich der Pianist etwas zurückhält und nur in den Zwischen- und Nachspielen seiner einmal mehr betörenden Klangartistik genußvoll frönt. Und zum Dritten

handelt es sich um höchst selten zu hörende, im Schallplattenkatalog bislang völlig fehlende Stücke, die zwar am Rande des Oeuvres ihrer Schöpfer liegen, sicherlich auch von unterschiedlichem Wert sind, in einer artifiziell hochgezüchteten Darstellung jedoch durchaus Interesse beanspruchen. Und am Ende tut die Atmosphäre der künstlerischen Spontaneität, die der Live-Aufzeichnung eigen ist, ihre zusätzliche Wirkung. Wobei man, wie immer in solchen Fällen, darüber streiten kann, ob der losprasselnde Applaus nach jeder Liedgruppe diese Wirkung erhöht oder abschwächt.
Damit ist natürlich noch nichts über die objektive künstlerische Qualität der Wiedergaben an sich gesagt. Daß man sie als problematisch empfindet, liegt angesichts der Polarität der beiden Vokalisten auf der Hand. Verbindet Janet Baker und Dietrich Fischer-Dieskau doch nur eines: die beiderseitige künstlerische Intelligenz. Janet Baker phrasiert als Liedersängerin primär musikalische Sinnzusammenhänge; sie geht von der Melodik aus, die sie mit Hilfe ihres schönen Legatos nachzeichnet. Alles Ausdrucksmäßige wird ganz natürlich aus dem musikalischen Fluß entwickelt. Das entspricht durchaus der hier zu interpretierenden Musik, die von Purcell bis Brahms das Gedicht lediglich als Stimmungs-Stimulans musikalischer Entfaltung benutzt. Fischer-Dieskau ist demgegenüber auch in diesem Falle der vom Text her die Musik sezierende Deklamator, der, aus welchen Gründen auch immer, nur selten eine melodische Phrase natürlich ausschwingen läßt. Die Diskrepanz wird vor allem deutlich, wenn, wie in Duetten dieser Art nicht selten, die gleiche melodische Linie nacheinander von beiden Stimmen vorzutragen ist. Auch vom Stimmcharakter her sind die beiden kaum ein ideales Duo. Neben dem schönen, jugendlichen Mezzoglanz der Baker, wirkt Fischer-Dieskaus Bariton heute doch recht arm an Schmelz und klanglicher Konsistenz. Darüber vermag seine gescheite, selbstsichere Register-Virtuosität nicht hinwegzutäuschen.
Dennoch ist es erstaunlich, daß die beiden Künstler letztlich doch nicht aneinander vorbeisingen, daß allen Unterschieden zum Trotz so etwas wie ein Sich-arrangieren auf hoher Ebene entsteht. Und dieses, nur bei Sängern von hoher Intelligenz denkbare Phänomen macht die Platte letztlich reizvoll. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

Grace Bumbry singt berühmte italienische Arien

Cherubini: „Dei tuoi figli la madre" aus „Medea"; Verdi: „Pace, pace" aus „Die Macht des Schicksals"; Bellini: „Casta Diva" aus „Norma"; Verdi: „O don fatale" aus „Don Carlos"; Ponchielli: „Suicidio!" aus „La Gioconda"; Giordano: „La mamma morta" aus „André Chénier"; Mascagni: „Voi lo sapete" aus „Cavalleria rusticana"; Puccini: „Vissi d'arte" aus „Tosca"; Verdi: „Vienni d'affretta" aus „Macbeth"

Grace Bumbry, Alt; Orchester der Bayerischen Staatsoper München, Dirigent Aldo Ceccato

Electrola 1 C 063-02055 21.- DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Daß die großen Sängerinnen der Vergangenheit sich souverän über die heutigen Fachbeschränkungen hinwegzusetzen pflegten, ist bekannt. Grace Bumbrys Ehrgeiz zielt offenbar dahin, es ihnen gleichzutun. Man hört also von ihr die hochdramatische Lady Macbeth, die jugendlich-dramatische Leonore, die Eboli, eine Glanzpartie des dramatischen Koloratur-Alt, die einen dramatischen Koloratursopran fordernde Norma, um nur einiges aus der bunten Folge herauszugreifen. Und das alles singt, laut Plattentaschenaufdruck, ein „Alt". Dazu liest man dann die Feststellung: „Nur wenige Sängerinnen können sich rühmen, den Ansprüchen dieser so verschiedenartigen Szenen mit stimmlicher Souveränität und musikalischer Intensität gewachsen zu sein." Sehr richtig! Fragt sich nur, ob Grace Bumbry zu diesen wenigen gehört.
Ein „Alt" ist sie wohl kaum, dazu fehlen ihr die charakteristischen tiefen Register. Der Versuch, aus dem Mezzofach nach oben hin auszubrechen, mag somit verständlich sein. Aber er wird unüberhörbar zur problematischen tour de force. Grace Bumbry hat ihre hohe Sopranlage, vor allem dann, wenn ihr dramatisch gesteigerter Ausdruck abgefordert werden soll, nicht mehr unter Kontrolle. Die Folge davon sind Intonationstrübungen und gewaltsam herausgeschrieene Spitzentöne. Die Stimme besitzt in der hohen Sopranlage keinerlei Schmiegsamkeit mehr, sie klingt hart und angestrengt, ist kaum noch dynamischer Schattierungen fähig. Ein aufdringliches, flackeriges Vibrato ist gleichfalls ein Symptom für die Strapaze, der sich die Mezzo-Stimme in den oberen Regionen ausgesetzt fühlt. Und wenn man gar die „Casta Diva" der Callas auf der alten Mailänder Aufnahme unter Serafin zur Vergleichshilfe ruft, dann bewundert man den Mut der Bumbry nicht weniger als die Ahnungslosigkeit des Produzenten.
Was bleibt ist die imponierend gesungene Eboli, so ungefähr das einzige Stück dieser seltsamen Sammlung, das den Möglichkeiten der Bumbry wirklich entspricht. Alles andere ist symptomatisch für die – leider nicht nur unter Sängern – weitverbreitete Ansicht, daß der Begriff dramatischer oder gar hochdramatischer Gesang ein Synonym ist für Geschrei.
(3 b M Dovedale III) A. B.

Nicolai Ghiaurov singt Verdi-Arien

„Nabucco" 1. Akt, 1. Szene „Gli arredi festivi ... Sperate, o figli", 3. Akt 2. Szene „Va pensiero ... Oh chi piange?"; „Macbeth" 2. Akt 2. Szene „Chi v'impose univri a noi?"; „Die Sizilianische Vesper" 2. Akt 1. Szene „O patria ... O tu, Palermo"; „Simone Boccanegra" Prolog „A te l'estremo addio"

Nicolai Ghiaurov, Baß; Ambrosian Singers; London Symphony Orchestra, Dirigent Claudio Abbado

Decca SXL 21 198-B 21.- DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Wer es noch nicht wußte, daß Ghiaurov kein „basso cantante" ist, der kann es hier zuverlässig erfahren. Die Produktion hat sich Mühe gegeben: man reihte nicht Verdische Baß-Schlager aneinander, sondern stellte ganze Szenen hin, bemühte sich also, die Stücke in ihrem dramatischen Zusammenhang zu belassen. Das ist löblich, vermag aber allein die Platte nicht erfreulich zu machen. Ghiaurov fehlt für das Cantabile Verdis nicht nur der stimmliche Schmelz, sondern vor allem das Vermögen eines makellosen, strömenden Legatos. In lyrischen Stücken wie „O tu, Palermo" klingt seine Stimme merkwürdig spröde, während er den Zacharias aus „Nabucco" ausschließlich von der Seite des Stählern-Machtvollen angeht, die seine recht einseitige Stärke ist. Spitzentöne werden grundsätzlich im Forte hochgestemmt und wirken deshalb nie organisch aus der melodischen Linie herausgewachsen, sondern immer „gebellt". Was bleibt ist der machtvolle dramatische Impetus einiger Rezitative, also das „Stählerne". Aber das genügt leider für Verdi nicht.
Die Ambrosian Singers bewähren sich durch kultiviertes, von keiner abgeschliffenen Routine belastetes Singen und wissen auf diese Weise selbst einem so vom Verschleiß bedrohten Stück wie „Va pensiero" noch Ausdruckskraft abzugewinnen. Abbado musiziert zuverlässig, aber nicht sehr farbig.
(3 b M Heco B 230/8) A.B.

Duette mit R. Kollo und A. Augér

Madame Butterfly: Linkerton-Butterfly
La Bohéme: Finale Akt I (a)
Carmen: Don José – Micaela
Traviata: Alfred – Violetta, Akt III
Rigoletto: Gilda – Herzog

Arleen Augér, Sopran; René Kollo, Tenor; (a) G. U. Feller, Bariton; H. G. Greiwe, W. Probst, Baß

Rundfunkorchester München
Dirigent Kurt Eichhorn

CBS S 71 081 21.- DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Daß der 1937 geborene Tenor René Kollo, Enkel des Berliner Operettenkomponisten, heute nicht mehr der kommende Mann seines Fachs ist, sondern einer der wenigen ernstzunehmenden Vertreter jugendlichheldischen Singens, beweist am besten die Tatsache, daß sich Georg Solti für eine Neuaufnahme des „Tannhäuser" den jungen Tenor für die Titelrolle von CBS ausgeliehen hat. Damit ist, was der Rezensent aus oftmaligem Hören des Sängers nur bestätigen kann, die wahre Domäne Kollos deutlich markiert. Für das italienische und französische Fach, das beweist die vorliegende Platte, eignet sich Kollo weniger, weil sein Legato unterentwickelt ist. Zudem stören in Piano-Passagen intonatorische Unsicherheiten, die dann völlig verschwinden, wenn Kollo den vollen Ton geben kann. Daß sein Italienisch wie Französisch korrekturnötig ist, sei nur am Rande erwähnt.
Arleen Augér wird mit den ihr hier gestellten Aufgaben besser fertig, ihre leichte, schnell ansprechende Stimme garantiert eine technisch einwandfreie Gestaltung, der aber doch so etwas wie interpretatorisches Genie (noch) abgeht – Talentproben zweier sehr begabter Sänger, nicht mehr als das, aber immerhin.
(2 q U Sonab OA 4) U. Sch.

Recital Wieslaw Ochmann

Arien aus Tosca, Das Mädchen aus dem goldenen Westen, Manon Lescaut, Turandot, Gianni Schicchi, Rigoletto, Die sizilianische Vesper, Luisa Miller, Ein Maskenball

Wieslaw Ochmann, Tenor
Orchester der Hamburgischen Staatsoper
Dirigent Marek Janowski

DGG 2536 002 21.- DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

„Intelligent, fast intellektuell nähert sich Ochmann – Diplom-Chemiker, bevor er das Singen zum Beruf erkor – seinen Aufgaben": mit diesen Worten kennzeichnet Peter Dannenberg im Rückseiten-Text dieser Platte den polnischen Tenor Wieslaw Ochmann. Und man kann diesen Worten nur zustimmen, zumindest wenn es um die Beurteilung der Platte geht. Denn auf der Bühne imponiert Ochmann manchmal doch mehr durch die Kraft seiner Stimme als durch die Intelligenz des Vortrags – was aber weniger den Sänger trifft als vielmehr den eingefahrenen Betrieb unserer Opernhäuser, in denen Intelligenz die wohl unerwünschteste Eigenschaft sein dürfte.
Ochmanns Stimme sprudelt nicht von belcantischem Wohllaut über, wer hier einen zweiten Jan Kiepura erwartet, sieht sich getäuscht. Dafür wartet Ochmann mit einer sehr guten Technik auf: Ansatztrübungen gibt es nicht bei ihm, die Töne sitzen sofort richtig, und selbst das Problem des bruchlosen Schwellens gelingt ihm fabelhaft. Interpretatorisch scheint sich Ochmann die unaffektierte Geradlinigkeit eines Jussi Björling zum Vorbild genommen zu haben. Selten kann man die Schlager-Arien Verdis und Puccinis so schlackenlos, unmaniriert und sauber hören wie hier. Würde Ochmann auch noch jedes vorgeschriebene Piano als solches singen, so läge mit diesem Recital eine Platte vor, die einen Markstein in tenoraler Integrität setzte. So ist sie „nur" ein erstrebenswertes Objekt für den, der dem Materialfetischismus tenoralen Singens noch nicht erlegen ist. – Hervorragende Klangtechnik, aufmerksame Begleitung.

(2 q U Sonab OA 4) U. Sch.

Leontyne Price singt große Sopran-Arien

Gluck: Arie der Alceste „Divinités du Styx"; Mozart: Arie der Donna Anna „Crudele!" aus „Don Giovanni"; Verdi: Arie der Giselda „O madre" aus „Die Lombarden"; Flotow: Letzte Rose aus „Martha"; Verdi: Arie der Amelia „Come in quest'ora" aus „Simone Boccanegra"; Offenbach: La Périchole; Bizet: Szene der Micaela „C'est des contrebandiers" aus „Carmen"; Massenet: Arie der Thais; Puccini: Arie der Lauretta „Oh! mio babbino caro" aus „Gianni Schicchi"; Wagner: Szene der Sieglinde „Du bist der Lenz" aus „Die Walküre"; Poulenc: Szene der Priorin aus „Dialogues des Carmelites".

RCA LSC 3163 25.- DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Leontyne Price will es wissen: neben den Schlagern aus „Martha", „Gianni Schicchi" und „Carmen", die man hören will — die Platte soll ja schließlich verkauft werden — stellt sie eine ganze Reihe von Dingen, die in einem Opern-Recital zu singen kaum einer anderen Primadonna einfallen würde. Sie scheut auch nicht die Gefahr, sich dabei hie und da zu vergreifen. Wagners Sieglinde ist, weiß Gott, nicht ihr Fall, schon sprachlich nicht. Ihr Deutsch verfärbt ihre Vokalisation zum Gaumigen hin. Vermutlich weiß sie das und singt aus diesem Grunde die „Letzte Rose" des biederen mecklenburgischen Hofmusikintendanten Flotow in englisch. Zu ihren stärksten Partien dürfte auch Mozarts Donna Anna nicht gehören. Jedenfalls bringt sie die Schlußkoloraturen nur mit einiger Mühe heraus, obgleich sie das Tempo des abschließenden Allegro-moderato-Teils bereits sehr zurückhaltend nimmt. Und für die Lauretta fehlt ihrer Stimme der verführerisch-sinnliche Schmelz, von dem „Väterchen, teures" lebt. So sehr es sie ehrt, daß sie zu einem so ausgefallenen Stück wie der Poulenc-Szene greift: ihre Priorin ist zu opernhaft aufgedonnert, die Rolle verlangt ein geschmeidigeres Parlando.
Trotz dieser Abstriche bleibt genug des Guten. Da ist gleich zu Beginn die mit prachtvollem Impetus und großbogiger Phrasierung gesungene Gluck-Arie, deren dramatisches Pathos ihrem kernigen, souverän geführten Sopran entgegenkommt. Auch in den beiden Verdi-Arien wird Größe und Intensität des Ausdrucks ohne jeden manieristischen Drücker einzig aus dem edlen Fluß vokalen Strömens gewonnen, wobei zumindest in Mittellage und Höhe die Stimme in bruchlosem Legato geführt erscheint. Der gefährlichen „Letzten Rose" fehlt bis auf ein kleines Mätzchen am Schluß jeder Anflug von Sentimentalität. Von einer ganz anderen Seite zeigt Leontyne Price sich in Offenbachs „Périchole". Sie singt das neckische, charmante Chanson der Straßensängerin fast wie eine geistvolle Carmen-Persiflage, virtuos im Raffinement der Registerwechsel an der Grenze des Lasziven pendelnd. Das ist in seiner Art meisterlich. Die Franzosen scheinen ihr, wie ihre Micaela und Thais zeigen, ohnehin besonders zu liegen.
Edward Downes begleitet mit dem London Symphony Orchestra klangschön und sorgfältig. Nicht immer einleuchtend ist die Klangregie. Die Sängerin scheint bei einzelnen Nummern mitten im Orchester zu stehen oder von hinten nach vorn geholt zu werden, so zu Beginn der Micaela-Szene.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Literatur

Friedrich Schiller · Wallensteins Tod

Gesamtaufnahme nach einer Aufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses. Inszenierung Karl Heinz Stroux. In der Hauptrolle O. E. Hasse

DGG (Literarisches Archiv) 2750 002

(Kassette mit 2 LPs) Subskriptionspreis bis 31. 1. 1971 35.- DM

Schillers Wallenstein – sieht man von den beiden Erstlingswerken ab – bewegt uns von seinen Dramen heute am stärksten. Die abstrakten Denkfelder sind hier am präsentesten in die Figuren eingegangen; das grausam-harte Geschäft Politik wird, shakespeareverwandt, bis in die Einzelheiten durchgespielt; Macht und Ohnmacht, Manipulation und Widerstand, Planung und Zufall, geraten feurig aneinander. Im Spiegel dieses großangelegten Entwurfes vermögen wir gut zu vergleichen. Die Last der Geschichte und der Kampf mit dieser Last – am großen Plan und in der kleinen Einzelsituation wird dieser Vorgang dargestellt. „Wallensteins Tod" ist die Zuspitzung und Quintessenz langer Vorbereitungen und Entwicklungen. Wallenstein selbst rückt groß ins Bild. Tragisch läuft er der Bestimmung nach, die er sich selbst – oder waren es seine Sterne? – gegeben hat. Alles andere ist in dieser Endphase des Dramas nur das Netz, das sich über ihm zuzieht. Doch welch ein Netz! Knoten über Knoten, Eitelkeiten, Selbstbewahrungen, Überläufe, Umfälle, Wiederaufstehen, Rache- und Haßgefühle, Manipulationen und Treuegelöbnisse, Lügen und Bloßlegungen und vieles mehr. Was besonders deutlich aus diesem Stück zu vernehmen ist: das Tagesgeschäft und der kühne großzügige Entwurf verfilzen sich unbarmherzig.
Die Gesamtaufnahme nach einer Aufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses verkürzt erheblich den Text Schillers. In diesem Drama aber zeigt sich das Gestrüpp menschlicher Kalkulationen in einzelnen, vordergründig unscheinbaren Textpassagen. Vieles davon kann man nicht vernehmen. So erhält das Stück einen allzu geradlinigen Zug, eine zu elegante Klarheit, die durch die Regie von Karl Heinz Stroux unterstrichen wird. Man wünscht sich mehr Qual, mehr Grübelei, mehr Morast. O. E. Hasse als Wallenstein spricht direkt, deutlich, entschieden. Eben zu entschieden. Das Versponnene, Dunkle, Verquere dieser zwischen Aberglauben und Ego hängenden Figur kommt nicht heraus. Ähnlich verhält es sich mit den anderen Figuren. Die Haudegenmomente der Soldateska und der Offiziere werden scharf zu Gehör gebracht, auch die Manipulationen und Planungen einiger Köpfe – etwa der alte Piccolomini oder Butler – werden einleuchtend vorgestellt. Das Unterschwellige, die Hintergründe, das Emotionale, das Vertrackte hört man in dieser Darbietung nicht. Schillers Verse sind wohl präsent, aber die Untertöne fehlen. Darauf aber kommt es bei diesem Autor unbedingt an, andernfalls stellt sich Langeweile ein.
Die Aufnahme ist ausgewogen, die Raumtiefen sind gut genützt, die Kontraste sind klar herausgearbeitet. Das Begleitheft zeigt Fotos aus der Aufführung.

(3 b Wega 3106 Heco B 230) WS

Dokumentation

Es spricht Ernst Bloch · Vier Reden

Widerstand und Friede (Verleihung des Friedenspreises, Frankfurter Paulskirche) – Über die Hoffnung (Eröffnungsvorlesung, Tübingen) – Atheismus im Christentum (Vor dem Deutschen Buchhändler-Seminar, Frankfurt/M.) – Der Mensch unter christli-

chem und unter marxistischem Aspekt (Vor der Paulus-Gesellschaft, München)

Live-Mitschnitte des Bayerischen, Hessischen und Norddeutschen Rundfunks

Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M.
(2 LPs Mono) 36.– DM

Daß Philosophieren ursprünglich ein Reden war, daß es auf unmittelbar sinnliche Wahrnehmung drängte – bei den vier Reden von Ernst Bloch, die auf zwei Platten versammelt sind, wird das eklatant. Man muß sich doch wieder einmal ganz naiv klarmachen, wie gut man Errungenschaften des 20. Jhs. wie Radio, Band oder Platte nutzen kann. Der Philosoph kann – von einem großen Kreis von Menschen – gehört werden. Schwieriges wird durch den authentischen Vortrag leichter, Vorfixiertes löst sich in die Freiheit des Augenblicks, in die wohlabgewogene Improvisation. Allerdings kann nicht jeder Philosoph oder Schriftsteller so vital und gezielt zugleich sprechen. Wort wird bei Bloch körperlich. Abstrakte Denkprozesse bleiben sinnlich faßbar, sie entziehen sich nicht der Konkretisierung. Andererseits: Poetischer Duktus verflüchtigt sich nie, sondern behält Nüchternheit.
Blochs Erfahrung lehnt jede dogmatisch-katechesierende Festsetzung ab. Hoffnung, nicht Gewißheit, heißt es bei ihm. Hoffnung, die stets auf dem Wege ist. Hoffnung, die für die Entrechteten und Ausgebeuteten, die „Mühseligen und Beladenen" ist, die keine Kirchhofsstille, sondern den Kampf für den „geringsten der Brüder" will. Hoffnung, die den Frieden durch Widerstand gegen Lieblosigkeit, Menschenhaß und Unterdrückung erwirbt. Bloch hat stets auf die so gern totgeschwiegenen Rebellen aufmerksam gemacht, etwa auf Thomas Münzer oder die Bauern in den Bauernkriegen. So ist für ihn Jesus eine revolutionäre Gestalt, legitimer Nachfahre der Propheten. Nach diesem Philosophen werden die Christen ihre Bibel neu lesen müssen. Aber auch die Jünger Marx' werden ihre dogmatische Verhärtung zu bedenken haben. Der Vergleich von Atheismus – Christentum, von Marxismus – Christentum sollte gründlich studiert und geprüft werden.
Es ist hier nicht der Ort, den Reichtum dieser Reden auszuführen. Wohl aber kann und möchte man vielen Mut machen, sich diese Platten zu erwerben. Meist übertreiben Begleittexte auf den Plattenhüllen Diesem aber, bei dem Werbung und Wahrheit in Einklang gebracht werden, kann man nur zustimmen: „Wer diese Schallplatten gehört hat, wird nicht umhin können, sie wieder und wieder zu hören."
(3 b Wega 3106 Heco B 230) WS

Norbert Jan Mayer · Ich rieche Menschenfleisch

Die sieben Schwaben – Ich rieche, rieche Menschenfleisch – Ich liebe dich II – Ich habe etwas gegen . . . – Der Pessimist – Peter und Marie – Achtet das vierte Gebot – Ich liebe dich III – Napoleon – Sonntags nach der Kirche oder die Aufklärung – Das deutsche Lied

Xenophon X 5011 19.– DM

Spieglein, Spieglein an der Wand . . . Sozialkritische Lieder von Norbert Jan Mayer

Spieglein, Spieglein an der Wand – Der Hampelmann – Kinderlied – Ich liebe dich

Xenophon X-T 75 503 8.– DM

Norbert Jan Mayer – mittlerweile Leiter des Münchener Theaters der Jugend – ist ein engagierter Sänger, der nie Wind macht. Seine Texte, bewußt auf Vortrag und Hören abgestellt, sind von ausgeklügelter Präzision. Die meisten, vor allem die Refrains, gehen sofort ins Ohr. Die einfachen, auf absichtlich engem Raum sich aufhaltenden Melodien unterstützen das. Gewiß stehen hier Degenhardt oder Kreisler Pate; vor allem die Mixtur von Makabrem und Sozialkritik ist da abgelauscht, doch das meiste ist fraglos eigenständig. Der Angriff gegen neu aufkommende faschistoide Züge zeigt sich bei Mayer besonders deutlich. Seine Stärke liegt aber vor allem in den analytischen Erfahrungshinweisen auf Liebe, Familie und Kind. Sie werden aus einer tiefen Resignation geschöpft, die dennoch die Hoffnung nicht aufgibt. Das Kinderlied auf der kleinen Platte mit dem Refrain „Danke, lieber Papa, danke liebe Mama, daß ihr mich behalten habt" zählt mit seiner ätzend-liebenswerten Ironie und unbestechlichen Wahrhaftigkeit zum besten, was je in der Kleinkunst geschaffen wurde. Mayers Vortrag ist uneitel und klar, seine Stimme hat auch in der Schärfe warmes Timbre. Dieser Sänger stützt sich allein auf seine Erfahrung. Er läßt sich auch von denen, für die er Sympathie hat, nicht ködern. Das schafft heilsame Unruhe.
(3 b Wega 3106 Heco B 230) WS

Portrait Franz Josef Degenhardt

Ein schönes Lied · Rumpelstilzchen · Spiel nicht mit den Schmuddelkindern · Deutscher Sonntag · Tonio Schiavo · Weintrinker · Horsti Schmandhoff · In den guten alten Zeiten · Tante Th'rese · Feierabend · Väterchen Franz · Wenn der Senator erzählt · P. T. aus Arizona · Vatis Argumente · 2. Juni 1967 · Notar Bolamus · Ballade von den Weissmachern · Für Mikis Theodorakis · Verteidigung eines alten Sozialdemokraten · Fast autobiografischer Lebenslauf eines westdeutschen Linken

Polydor twen 2 638 009
2 Platten in Kassette 28.– DM

Bewertung:	10/5
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Kein neuer Degenhardt, aber ein preiswerter Querschnitt durch das bisher Erschienene. Degenhardts Entwicklung wird klar ersichtlich: von den unpolitischen, versponnenen Anfängen (Rumpelstilzchen) über die Glanzstücke treffsicherer Gesellschaftskritik seiner mittleren Periode (Schmuddelkinder, Sonntag, Schiavo, Väterchen Franz) bis zur Agitationspropaganda der letzten beiden LPs (Für Mikis Theodorakis). Sosehr der „mittlere" Degenhardt in der Rückschau mehr und mehr gewint, so sehr muß man Bedenken gegen die jüngste Entwicklung anmelden. Wenn das Chanson als Mittel einer radikalen, in diesem Fall Links-Außen-Agitation benutzt wird, geht die Kunst vor die Hunde. Um den „Völkermörder Johnson" zu beschimpfen oder gute Ratschläge zur Gewaltanwendung zu erteilen („ein Warenhaus anzünden ist immer noch besser als sich selbst anzünden"), sollte man sich anderer Medien bedienen. Die Bewertung dieser Titel (5 Punkte) kann die Bedeutung der gewichtigen (10 Punkte) nicht beeinträchtigen. Wo anders ist das Fremdarbeiterproblem so genial in den Griff bekommen worden wie im „Tonio Schiavo"?
(13 Sony PUA-237 w W Dovedale II) Li.

Unterhaltung

The Incredible String Band – I Looked Up

Elektra/Metronome EKS-74061 19.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Marsupilami

Transatlantic/Metronome TRA 213 19.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	7

Warm Dust – And It Came To Pass

Metronome MBLP 2/40002 (2 LPs) 25.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

The Million Sellers Of Michel Polnareff

Metronome MLP 15 357 19.– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	4
Oberfläche:	10

Elvis Presley – On Stage – February, 1970

RCA LSP-4362 19.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Die drei erstgenannten Platten sind sämtlich der progressiven Popmusik zuzurechnen, wobei der schwer zu klassifizierenden „Incredible String Band" eine gewisse Sonderstellung einzuräumen ist. Die aus Mike Heron, Robin Williamson und den Damen Rose und Licorice bestehende Gruppe bezieht ihre musikalischen Inspirationen aus sehr verschiedenen Quellen. Vorherrschend sind englische (insonderheit schottische) und amerikanische Folklore-Einflüsse, die zusammen mit Rock-, Jazz-, Flamenco- und Bänkelanklängen zu einem sehr persönlichen und höchst originellen Stil verquickt werden. Hinzu kommen ein Stückchen Barockflair und nicht zuletzt eine gehörige Portion Humor. Firmierungsgemäß besteht das Instrumentarium der „Incredible String Band" in der Hauptsache aus Saiteninstrumenten, die in wechselnden Kombinationen durch Orgel, Flöte, Schlagzeug und Percussion ergänzt werden. Themen und Texte erinnern in ihrer schlichten und oft naiven Art mehr als einmal an Donovan.
„Die besten Rockmusiker haben längst eingesehen, daß ihre Musik recht begrenzt ist und sich totläuft. Deshalb begannen sie, den Jazz zu erforschen, um wieder zu einer musikalischen Befriedigung zu gelangen", sagt Willis Conover, weltbekann-

ter Moderator der „Stimme Amerikas". Die beiden sechsköpfigen Gruppen „Marsupilami" und „Warm Dust" sind ein eklatanter Beweis für diese These: Hier dominieren nicht mehr uniformes Beatgedresche und monotones Elektroeinerlei, sondern eindeutige Jazzharmonisierung und schöpferische Improvisation. Die „Marsipulami"-Eigenkompositionen verraten viel Sinn für anspruchsvolle Klangfügungen und melodische Vielfalt. Das rein instrumentale „Ad Initio Ad Finem" (Untertitel: The Opera") ist das eindrucksstärkste Stück der Platte: spannungsvoll strukturiert, mit einem lyrisch-schönen, von der Flöte geführten Mittelpart. Von verhältniswenig schwacher Substanz ist dagegen das melodramatische „And The Eagle Chased The Dove To Its Ruin". Während die kurzen, differenziert gestalteten Orgelsoli von Leary Hasson viel Aufmerksamkeit verdienen, weiß Gitarrist Dave Laverock selten Überdurchschnittliches zu bieten. Bei der gleichfalls in England beheimateten Pop-Unit „Warm Dust" hingegen spielt die Rockgitarre nur eine – o Wunder! – untergeordnete Rolle. Von den sechs Musikern – hier auf nicht weniger als 22 Instrumenten zu hören – sind insbesondere die Saxophonspieler und Flötisten John Surgey und Alan Soloman sowie Schlagzeuger Dave Pepper und der ausgezeichnete Organist Paul Carrack zu erwähnen. Die dynamischen, ungemein klangdichten Ensembleparts kulminieren häufig in ekstatischen Free-Jazz-Ausbrüchen des talentierten Tenorsaxophonisten John Surgey. Höchst entbehrlich freilich sind die auch oft vom Text her schwachen Gesangspartien, wobei vor allem das ächzende Gestöhn des Leadsängers Dransfield Walker eher peinlich denn überzeugend wirkt.

Der Hüllentext zu „The Million Sellers Of Michel Polnareff" feiert den schwarzhaarigen Romanen als Frankreichs Beitrag zur Beatmusik – nun, diese Platte rückt den zweifellos begabten Sänger-Komponisten eher in die Nähe eines Udo Jürgens als an die Seite der Großen der neuen Popmusik. Von „La Poupée Qui Fait Non" bis „Love Me, Please Love Me" sind so ziemlich alle Hits zusammengetragen, die der Rock-Romantiker Polnareff bisher in die Toplisten lancieren konnte. Das Klangbild ist in den Höhen ungewöhnlich hart und zum Teil stark verzerrt. Technisch gelungen präsentiert sich dagegen das live aufgenommene Presley-Album. Rock'n'Roll-Daddy Elvis hat sich von der einstigen Heulboje zum respektablen Las-Vegas-Star gemausert. Mühelos, so will es scheinen, ist dem Teenidol früherer Tage der Übergang zum Middleage-Entertainer gelungen. Das alte Traditional „See See Rider" ist in seinem heutigen Repertoire ebenso zu finden wie das Becaud-Chanson „Je T' Appartiens" – auf englisch, versteht sich. Amerikanisch professionell das präzise Begleitensemble (womit die Band, und nicht etwa das Backgroundgesäusel der offenbar unvermeidlichen Sangesdamen – in diesem Fall „The Imperials Quartet" – gemeint ist).

(2 v U Saba IV A) Scha.

Crosby, Stills, Nash & Young / Déjà vu

Atlantic SD 7200	12.80 DM
Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Delaney, Bonnie & Friends On Tour With Eric Clapton

Atco SD 33-326	12.80 DM
Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

It's A Beautiful Day / Marrying Maiden

CBS S 64 065	19.– DM
Musikalische Bewertung:	6
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Beat-, Pop- und Underground-Bands schießen wie Pilze aus der Erde. Nur mühsam noch ist auseinanderzubröseln, wo die Grenzen zwischen Kommerz und Begabung, Mache und Ursprünglichkeit, Kopie und Original liegen. Die drei oben genannten Platten lohnen ein Hinhören. Wenngleich man nicht den Einflüsterungen der Pop-Publizisten erliegen darf, wonach angesichts dieser oder jener neuen Band alles zwischen dem Jazz und den Beatles zum alten Eisen gehöre (wobei fatalerweise die besonders aktuelle Band morgen automatisch schon wieder von gestern ist), so ist doch festzuhalten, daß die Neue Popmusik eigene Qualitäten entwickelt hat, die freilich in voller Kommunikationsbereitschaft aufzunehmen vornehmlich die junge Generation imstande ist. „Déjà vu" ist, für wen auch immer, eine gute, eine dufte Platte. Crosby, Stills, Nash und Young, vier Individualisten, die sich nicht als feste Gruppe verstehen, sondern von Fall zu Fall zu Plattenproduktionen zusammenkommen, faszinieren durch die Geschlossenheit und Homogenität des Gruppengefühls, das sie bei aller Einzelgängerei erzielen. Der strahlende Gesangsatz mit seinen geschickten Harmonisierungen erinnert an diesbezügliche Qualitäten der Beatles und übertrifft sie in der Präzision. Motto dieser LP könnte der Titel „Carry on, love is coming to us all" sein, Liebe überwiegt Protest, ausgewogene Musik, gleichwohl heftig rockend, mit (nicht penetranten) Country-Einflüssen, als LP sehr gut aufgebaut. Die schönsten Stücke: „Carry on", „Déjà vu", „Our house", „Help less" und „Everybody I love you". Die Bewertung für den plastischen Klang wird durch das Zischen der s-Laute von 10 auf 8 Punkte gedrückt. – Bei „Delaney & Bonnie" geht es heißer her. (Das Duo hatte vor seinem Deutschland-Gastspiel eine sehr gute, danach eine sehr miese Presse. Im Gegensatz dazu scheint es während der hier aufgenommenen England-Tournee keinen Skandal gegeben zu haben.) Die Gruppe hat – in dieser Zusammensetzung – ein starkes Gospel-Feeling („That's What My Man Is For"), vor allem durch die schwarz vibrierende Stimme von Bonnie Bromlett, und bevorzugt neben Eigenkompositionen Rock-and-Roll-Reminiszenzen, wobei freilich im „Little Richard Medley" alles wie „Tutti Frutti" klingt und das monotone elektronische Gedröhne einem auf die Nerven gehen kann. Zwei Bläser in der Elf-Mann-Besetzung verstärken den Eindruck einer „Beat Big-Band". – Heitere Hippie-Musik mit mehr Blumen- als Haschduft bieten schließlich die „It's a beautiful day" mit „Marrying Maiden". Hier kommt neben dem Gesang auch das Instrumentale zu Ton, wobei David Laflamme mit seiner Geige den allgemeinen Trend „Flöten und Geigen in die harten Rock-Gruppen!" verkörpert. Das Potpourri aus Beat, Country und Western, Balladen und Bossa Nova verschmäht auch nicht kommerzielles Bargeraune. Mit dieser Platte tun Sie niemandem weh – was freilich in diesen Zeiten ein zweifelhaftes Kompliment geworden ist.

(13 Sony PUA 237 w W Dovedale III) Li.

Folklore

Die indianische Flöte

1. La Flûte Indienne, Volume 1 – Lieder aus Equador, Columbia, Peru, Argentinien, Mexico und Bolivien
   Los Calchakis und Guillermo de la Rocca; Los Guàcharacos
   Barclay BLP 16 010 19.– DM
2. La Flûte Indienne, Volume 2 – Lieder aus Peru, Equador, Bolivien, Argentinien, Columbien und Mexico
   Los Calchakis mit Guillermo de la Roca
   Barclay BLP 16 011 19.– DM
3. Au Son de la Flûte Indienne, Volume 3 – Alte Inka-Lieder aus Südamerika
   Los Koyas
   Barclay 920 165 = BLP 16 012 19.– DM

Platte:	1)	2)	3)
Musikalische Bewertung:	9	(9)	9
Repertoirewert:	8	(8)	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7	(7)	7
Oberfläche:	8	(8)	8

„El Condor Pasa" – zuerst mit Facio Santillan, dann mit einigen originalen und später mit etlichen europäischen Nachahmern bis hin zum langweiligen Tanzmusikarrangement – wurde ein Pop-Hit, was zweierlei beweist: einmal, daß der „Massenkonsument" zuweilen nicht so anspruchslos ist, wie man oder wie die Schlagerindustrie ihn einschätzt; zum zweiten, daß sich der Flöten-Boom nicht nur in unerwartete Richtungen fortsetzt, sondern sich in breiter Front auch gegen die bisherige Phonstärken- und Lärm-Welle durchsetzt. In der Klassik erlebt die Blockflöte eine erstaunliche Renaissance; in der modernen Musik ist die Flöte besonders beliebt; im Jazz- und Pop-Bereich erobert sie sich ein weites Feld, und seit Herbie Mann hier als einer ihrer Protagonisten sein erstes thematisches Material aus südamerikanischer Melodik und Rhythmik gewann, war zu erwarten, daß man auch bald die Urform wiederentdeckt. Der Publikumserfolg der hier vorgestellten drei Aufnahmen (und zwei weiterer Folgeplatten mit den Barclay-Bestellnummern BLP 16 013 und BLP 16 014 in derselben Serie) mit echter mittel- und südamerikanischer Folklore auf den Spuren der Inkas wird verständlich, wenn man sich – über „El Condor Pasa" hinaus – der Faszination der Melodik, Instrumentik und Rhythmik dieser Musik überläßt: die „Kena" – eine indianische Schilfrohrflöte, meist ohne Mundstück –, in verschiedenen Registern geschnitten, gelegentlich durch Tonröhren ersetzt und immens schwer zu spielen, hat einen vibratolos schlichten, in den unteren Tonbereichen rauhen Klang, der sich in meist reinen Intervallen über einem reichtimbrierten Untergrund verschiedenster, oft eigenwilliger Zupf- und Schlaginstrumente mit urtümlichen Tanzrhythmen bewegt, hier melancholisch singend, dort bacchantisch ausgelassen, hier schmerzhaft klagend, dort

wieder bukolisch verträumt – nicht nur die ganze Weite eines großen Raumes, auch die Unendlichkeit der Zeiten bis in die ersten Anfänge menschlicher Musik in der Inka-Epoche werden beschworen ... Man erlebt mehr als nur Folklore-Kolorit mit exotischer Verbrämung – und das macht den Wert, aber auch die Gleichförmigkeit der Platten aus, von denen man alle kennt, wenn man eine kennt. – Zwar sind die Stücke durchweg in ordentlichem Klangbild aufgenommen, aber bei hohen Tönen klirrt und schrillt es gelegentlich erheblich. Das Rezensionsexemplar der zweiten Platte (BLP 16 011) bietet eine sicherlich unbeabsichtigte Sonderüberraschung: Nur die B-Seite entspricht dem Etikett und der Erwartung des Hörers; die A-Seite bringt sechs Beatstücke unbekannter Herkunft und stammt sicher von einer völlig anderen Platte der Pop-Garnitur – weshalb die Bewertung dann auch in Parenthese stehen muß ...

(6 SME q A Heco 250/8) D. St.

Lilalo Live 1. Chansons, Lieder & Songs. Jossy & Jaques Halland

Le Chájim – Aleph Béjss – Waterlooplein – Elimeylach – My jiddische Máme – Táte Blymenfeld – Kokoschnik – Chásn oif Schábess – Fünf kleine Liedel – Papirossen – Wus tit sich im schtétl? – Ot asój nájt der schnájder – Másel en Bróche

Schuster Records S. ST 30 1001 21.– DM

Lilalo Live 2. Internationale Lieder & Songs. Jossy & Jaques Halland

Le Chájim (2. Version) – Chóchme – Der Song von Mandelay (Brecht-Weill) – The New Boy – A Pintele – So what – Exodus – Duett aus Anatevka – Le Tambour de la Paix – Eine besoffene Hummel – Sindel – De drie „M" en de Onbekende – Másel en Bróche (2. Version)

Schuster Records S. ST 30 1002 21.– DM

Das Ehepaar Jossy & Jaques Halland erinnert an eine der liebenswertesten, witzigsten und menschlichsten Sprachen – an das Jiddische. Bei ihnen steht es – in glänzender Vortragskunst – original auf. Jossy ist eine Chansonette größten Formats. Ein reiches Register von Farben, Schattierungen, Klängen enthält ihre Stimme, die stets konkret zu erzählen weiß. Während sie singt, tauchen Bilder und Szenen auf, die man genau verfolgen kann. Der Witz ist unerschöpflich, das treffsichere Idiom kaum zu überbieten. Jaques Halland behandelt das begleitende Klavier wie eine zweite Stimme. Sein virtuoses Spiel macht sich aber nie selbständig, sondern liefert den Hintergrund und die Tiefenschärfe des jeweiligen Liedes. So entsteht ein polyphones Ineinanderwirken, was im Kabarett selten zu hören ist. Die Texte sind – wer dürfte es den Juden verargen? – von tiefer Melancholie, die aber stets von gläubiger Fröhlichkeit, sinnlicher Kraft und glitzerndem Weisheitscharme eingehüllt wird. Lebenserfahrung wird hier – in immer neuen, sehr richtigen Geschichten – serviert. Während die erste Platte nur jiddisches Repertoire enthält, gibt die zweite auch internationale Lieder wieder, die zum Teil – etwa der Song von Mandelay von Brecht/Weill – überraschend neu interpretiert werden. Die Mitschnitte zweier Abendrepertoires vermögen in etwa die Atmosphäre des Lilalo, des einzigen bedeutenden jiddischen Kabaretts in Europa, wiederzugeben, das in Amsterdam Heimat und Freunde gefunden hat. Freilich kann man die mimische Durchschlagskraft der Interpreten nur ahnen.

(3 b Wega 3106 Heco B 230/8) WS

Ravi Shankar – A Sitar Recital

Desi – Sudh Sarang – Yaman Manj

Transatlantic/Metronome Mono TRA 182

19.– DM

Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

L'Inde Fantome

Flute Solo I – Flute Et Tabla – Theme Romantique – Theme Folklorique – Flute Solo II – Chant Des Bateliers Du Gange – Tabla Solo Et Sitar – Solo Des Deux Tablas – Ragha Classique – Shinai Et Tambour

Barclay/Metronome Mono XBLY 920 180

19.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	6

„Die indische Musik ist so schwer, daß man mehr als ein Menschenalter braucht, um sie im vollen Sinne zu lernen", sagt Ravi Shankar, der sich nach über 30 Jahren intensiven Sitarstudiums noch immer für einen Anfänger hält. In der westlichen Welt ist sein Instrument, das einer überdimensionalen Laute ähnelt und zwischen vier und sieben Haupt- sowie 13 Nebensaiten aufweist, durch Beatle George Harrison populär geworden, der eine Zeitlang Shankars Musikschule in Bombay besucht hat. Von den Rolling Stones über Jefferson Airplane bis zum Dave Pike Set haben sich Pop- und Jazzmusiker den exotischen Klangreiz des jahrhundertealten indischen Instruments zunutze gemacht. Shankar selbst ist inzwischen zu einer Attraktion der Konzertsäle in aller Welt geworden, und vor allem via Platte hat er einen Millionenkreis an die Folklore seiner Heimat herangeführt. Auf der vorliegenden LP ist er mit seinem langjährigen Begleiter Alla Rakha zu hören, der die Tabla, eine Reihe indischer Trommeln, bedient. Die Musik Indiens basiert auf der RAGA, deren melodische Formen viel Raum für schöpferisches Interpretieren und jazzähnliche Improvisation bieten. Jede Raga hat ihren eigenen Charakter und ihre spezifischen Stimmungsfarben, die von den verschiedenen Jahreszeiten, der Tagesstunde oder der Umgebung abhängen. „Desi" ist eine Morgen-Raga, die den Geist der Hingabe und Demut beschwört; „Sudh Sarang" soll die flirrende Nachmittagshitze mit wohltuender Kühlung temperieren, und „Yaman Manj" symbolisiert die erotisch aufgeladene, lastende Abendschwüle. Rakhas und Shankars intensitätsschwangerer Spannungsaufbau ist von ungemein fesselndem Reiz, dem sich vor allem jazzgewöhnte Ohren schwerlich entziehen können. Nicht zufällig erfreut sich Shankar gerade in Jazzerrunde höchster Beliebtheit und Reputation.

„L'Inde Fantome" enthält Folklore-Beispiele, die von dem französischen Filmregisseur Louis Malle bei Dreharbeiten in Calcutta und in Bombay aufgenommen wurden. Auch hier ist Alla Rakha dabei, zusammen mit seinem 17jährigen, ebenfalls Tabla spielenden Sohn Zakir Hussain. Im Vergleich zu Shankar gerät der Sitarvirtuose Kartick Kumar (verständlicherweise) ein wenig ins Hintertreffen. Teilweise europäische Einflüsse verrät auf der A-Seite der Flötist Aloke Dey, dessen Bambusinstrument von Tabla und der im Klang Sitar-ähnlichen Surmandal begleitet wird. Eines der populärsten indischen Blasinstrumente lernt man mit der Shinai kennen, deren Ton an ein Mittelding zwischen Oboe und Sopransaxophon erinnert. Beide Platten sind eindeutig monaural, obwohl „L'Inde Fantome" den Stereovermerk trägt.

(Beogram 1800 B & O SP14 Beomaster 3000 Saba IV A) Scha.

Rick Abao Life

Rick Abao, Gitarre und Gesang

Spaß Part I · Symbolistical Blues · Old Story Told Again · Reincarnation · Frosch · Spaß Part II · Liebe, die niemals vergeht · Other Side Of This Life · Strange Scene · Cooper Kettle · Darling Corey · Ballad Of John Henry · Shanty In Old Shanty Town · Amen

Da Camera Song SM 95 024 19.– DM

Musikalische Bewertung:	3
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Eine kuriose Platte. Rick Abao, ein farbiger Folksänger, der der Sprache nach zu urteilen entweder in Deutschland geboren wurde oder hier sehr lange gelebt hat, singt nicht nur amerikanische Volkslieder, Balladen, Calypsos, Spirituals und Blues, sondern auch deutsche Volkslieder wie „Ein Jäger aus Kurpfalz", Scherzgesänge wie „Zu Ingolstadt bei den Seen" und gar das plattdeutsche (!) „He danst ganz alleen up de achtersten Been". Abao bringt es fertig, das bislang Unvereinbare unter einen Hut zu bringen: in „Spaß Part I" etwa findet man hintereinander englische Wortspiele, das deutsche „Männlein steht im Walde" und einen durchaus jazzigen Scat-Vocal. Auch in „Shanty" gelingen Abao amüsante Mundimitationen von Posaunen-, Baß-, und Schlagzeugsoli. Daneben irritiert Albern-Naives wie die Schnulzen-Parodie „Liebe, die niemals vergeht". Ist dies ein Beispiel für das Zusammenfließen der Rassen, Sprachen, Kulturen und Musikarten? „Haargenau" sagt Abao dazu. Aber originell ist es wohl nicht. – Die Aufnahmetechnik bot keine Probleme, die dilettantische Hüllengrafik sollte man tunlichst übersehen.

(13 Sony PUA-237 w W Dovedale III) Li.

Jazz

The Cannonball Adderley Quintet Live At Operation Breadbasket / Country Preacher

Cannonball Adderley (as & ss); Nat Adderley (c); Joe Zawinul (keyboard); Walter Booker (b); Roy McCurdy (d); aufgen. ca. 1969/70

Walk Tall · Country Preacher · Hummin' · Oh Babe · Afro-Spanish Omlet a) umbakwen b) Soli Tomba c) Oiga d) Marabi · The Scene

Capitol C 062-80 411 20.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Seelenbruder Cannonball Adderley mit seinem Quintett in voller Aktion, mit rustikalem Soul-Jazz aus dem Vollen seiner lebensbejahenden Persönlichkeit schöpfend – das geht ins Blut, das findet stets seine Freunde. Zumal in dieser „live"-Aufnahme während eines Treffens der „Aktion Brotkorb" der „Southern Christian Leadership Conference" die richtige Stimmung herrscht. Die Musiker wie die „brothers and sisters" sind sich einig, daß dies ihre Musik ist, rhythmus-strotzende „black music" und bestätigen dies takt-klatschend. Ob freilich der „Country Preacher", die dem Leiter der „Operation Breadbasket" Reverend Jackson gewidmete Titelkomposition, ein zweites „Mercy Mercy" wird, steht dahin. Die kompositorischen Einfälle der Platte sind entweder bekannt oder magerer als der wuchtige Rhythmus. Was die Technik betrifft, so ist der Klang klar und tiefräumig, jedoch steht das Schlagzeug zeitweise etwas zu sehr im Vorder- und das elektrische Piano zu sehr im Hintergrund. Aber das entspricht wohl genau dem Charakter der Musik.
(13 Sony PUA 237 w W Dovedale III) Li.

Miles Davis · Bitches Brew

Miles Davis (tp); Wayne Shorter (ss); Lenny White (d); Bennie Maupin (b-cl); Chick Corea, Joe Zawinul, Larry Young (elec-p); Jim Riley (perc); Jack DeJohnette, Charles Alias (d); Harvey Brooks (fender-b); Dave Holland (b); John McLaughlin (e-g); aufgen. ca. 1969/70

Pharaoh's Dance · Bitches Brew · Spanish Key · John McLaughlin · Miles Runs The Vodoo Down · Sanctuary

CBS 66 236 — 2 Platten 25.— DM

Musikalische Bewertung:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Mit dieser Platte hatte Miles Davis einen Überraschungserfolg in Amerika: auf Anhieb mit 70 000 Exemplaren verkauft, kletterte sie in die Spitzenplätze der Jazz- und Pop-LP-Hitparade. Was in Deutschland derzeit nur das Dave-Pike-Set schafft, nämlich über die Jazzgemeinde hinaus auch die Pop-Welt zu faszinieren, gelingt nun auch Davis. Dies sei „die endgültige Musik für alle Hippies und Yippies", die nun mittels dieses psychodelischen Jazz „kein Marihuana und kein LSD mehr brauchen", meinte der Spiegel, und der CBS-Pressedienst tröstete „die Unerschütterlichen unter den Jazz-Fans", der Jazz sei nun doch nicht „von den exzellenten Progressiv-Pop-Musikern rechts und links überholt worden", denn es gäbe ja noch Miles Davis, während das Jazz-Podium das Doppelalbum trotz „Rock-Einfluß" zur Platte des Monats kürte. Nun, dies ist kein völlig neuer Miles Davis und kein leicht genießbarer Popp-Jazz. Da ist nach wie vor das anspruchsvolle Niveau, der einsam-abstrakte, weltfern klingende Davis-Ton, die modale Harmonik, eine einflächige Stimmung, eine Musik, hinter der ein stolzer Farbiger steht, der sich seines Marktwertes und Einflusses wohl bewußt ist (— der Klang dieses Albums kann möglicherweise einen neuen Trend unter den Jazzgruppen auslösen). Was neu ist, ist die Konzeption der Band. Statt des Quintetts, das von zwei Bläsern geführt wird, schaffen nun 10 bis 12 Musiker einen Klangteppich für die eindeutig dominierende Trompete. Hinzu kommt — etwa bei dem starken, faszinierenden Titel „Miles runs the Voodoo down" — ein rock-beeinflußter Rhythmus und eine elektronische Klangfärbung durch E-Gitarre, Fender-Baß und (bis zu) drei elektrischen Klavieren. Was mich davon abhält, der Platte die Höchstbewertung zu geben, ist der Umstand, daß nicht alle Titel die Dichte und Konzentration und Trompetenvirtuosität von „Voodoo" haben (— wenngleich die Eintönigkeit und die Längen nach dem Motto „viel Musik mit viel Stimmung" sicher zum Wesen und Erfolg dieser Platte gehören). — Der Klang ist von links nach rechts breit gestaffelt, von hinten nach vorn so, daß alle Elektroinstrumente im Hintergrund ineinanderfließen, während sich die Trompete vorn und Baßklarinette oder Sopransaxophon im Mittelgrund abheben. Die Hüllengrafik unterstreicht eine neue „Black is beautiful"-Mystik.
(13 Sony PUA 237 w W Dovedale III) Li.

Dave Pike Set / Infra-Red

MPS 15 280 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Tribute To Duke / The Newport All Stars

MPS 15 255 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Fritz Pauer / Live At The Berlin „Jazz Galerie"

MPS 15 268 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Friedrich Gulda / It's All One

MPS 15 271 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Friedrich Gulda / As You Like It

MPS 15 272 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Horst Jankowski Quartett / Jankowskinetik

MPS 15 273 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Wolfgang Dauner Trio / Music Zounds

MPS 15 270 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

„Gittin' To Know Y'all"

The Baden-Baden Free Jazz Orchestra Conducted By Lester Bowie / Terje Rypdal Group / Karin Krog / Willem Breuker – John-Surman-Duo

MPS 15 269 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	6

New Jazz Trio / Page One

MPS 15 276 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Freddie Hubbard / The Hub of Hubbard

MPS 15 267 — 21.– DM

Musikalische Bewertung:	4
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Zum herbstlichen Saisonbeginn legt MPS ein Jazz-Paket von 10 Platten vor, das als Sortiment insgesamt einen guten bis ausgezeichneten Eindruck macht. Da aber nicht jeder Liebhaber unbegrenzt in die Tasche greifen kann, hier einige Tips für Kauf- und Schenkwillige. Als Volltreffer und Spitzenreiter der Reihe empfinde ich die neue, vierte Platte des Dave Pike Sets, die ich ihrer ersten an die Seite stellen möchte. Von melodischer Schönheit und innigen Lyrismen über vital-mitreißenden Rhythmus bis zu freien Gespinsten und elektronischem Underground sind wieder alle Stimmungen gegenwärtig. Nicht umsonst wurde Pike jüngst auf den ersten Platz im Down-Beat-Jazzkritiker-Poll katapultiert. Volker Kriegels lyrisches „Suspicious Child" gehört zu den Stücken, die man auflegt, wenn abends um sieben die Welt nicht mehr in Ordnung ist. Mein Favorit Nr. zwei sind die „Newport All Stars" mit ihrem „Tribute to Duke". Das in Basel live aufgenommene Programm ist mit dem Auftritt auf den Berliner Jazztagen '69 fast identisch. Diese Platte würde ich einem Freund bewährter Swing- und Mainstream-Musik schenken, dem das Comeback des fröhlich fiedelnden Geigers Joe Venuti imponiert hat; hinzu kommen die Qualitäten des warmherzig blasenden Trompeters Ruby Braff, der die fast ausgestorbene Tradition von Bix Beiderbecke und Bobby Hackett am Leben erhält. Gleich fünf Platten verraten die Klavierbegeisterung von MPS-Chef Brunner-Schwer. Da ist guter Rat teuer, denn mindestens drei davon sind recht empfehlenswert. Fangen wir von hinten an: auf den Solo-Einstand von Fritz Pauer könnte ich verzichten. Die etwas spröde Musik beeindruckt mich weder technisch noch emotionell. Vielleicht ist das etwas für Oscar-Peterson-Gegner? Von den beiden Gulda-Platten würde ich die mit dem elektrischen Piano vorziehen. Zwar enthält „As you like it" einen herrlichen „Blues for H. G." mit einem wahrhaft singenden Instrument, die Platte ist aber im übrigen konventionell und verspielt. Dagegen ist „It's all one" sowohl apartgeschmackvoll wie auch „in" durch das hochaktuelle Electric-Piano und zudem ein Musterexempel für ausgenutzte und notwendige Stereofonie: Gulda spielt links elektrisch und rechts (im Playback) normal. Durch die „Ouverture", „Bossa Nova" und „Aria" ist dies wahrscheinlich die beste Gulda-Jazz-LP auf MPS. Die beiden Klavierplatten von Wolfgang Dauner und Horst Jankowski sind „just for fun". Beide swingen beträchtlich. Der Unterschied liegt vielleicht darin, daß Jankowski auf „Jankowskinetik" sich bewußt in der Swing- und Mainstreamtradition bewegt und an das „glaubt", was er spielt, während Dauner das (auf „Music Zounds") quasi mit einem Augenzwinkern macht – „diese Musik ist passé, aber leisten wir uns den Jux". Bemerkenswert bei Jankowski, der damit ein verdientes Comeback auf der Jazzszene hat, ist die konventionell eingesetzte Gitarre und überhaupt die Zurückhaltung der Rhythmusgruppe sowie

die Überlagerung zweier rhythmischer Ebenen in „Satin Doll" (vier Dreiviertel-Takt-Schläge über einem langsamen Viervierteltakt). Dauner zitiert zwar Garner und Peterson, es schaut ihm aber doch der Avantgardist über die Schulter. Das hohe Mitsummen im rechten Kanal bei „The things we did last summer" stammt nicht vom Pianisten, sondern ist das (geplante) Mitjaulen einer Hallmaschine. – Für Freunde der Avantgarde sind zwei Platten dabei. „Gittin' to know y'all" vom Baden-Badener Free Jazz-Treffen 1969 enthält großorchestralen Free Jazz mit Kontrasten zwischen statischen Bläser-Klangflächen, irrlichternder Soloartistik, romantischen Klavierpassagen und gläsern wabernden Gitarrenschwaden – leztere vom norwegischen Newcomer Terje Rypdal, der sein Instrument ungleich Sonny Sharrock nicht reißt, sondern die Saiten streicht (!). Von Bedeutung ist das Mitwirken der Chicagoer Avantgarde unter Lester Bowie. Starke Verhallungen gehören mit zum Klangbild der Platte, Seite 1 hat einzelne Knacker. Das „New Jazz Trio" – es besteht aus Manfred Schoof, Peter Trunk und Cees See – bringt es in seiner kammermusikalischen „Page One" fertig, wirklich freien Jazz – hier ist kaum etwas abgesprochen – noch oder wieder swingen zu lassen. Die Aufnahmequalität dieser Platte ist mustergültig (wie durchweg auch die anderen gut produziert und ausgestattet sind). Schließlich ist da noch die Freddie Hubbard-Platte, eine Blowing-Session nach altem Muster, enthaltend drei Evergreens und einen ad-lib-Blues. Wer solch informelle Musik mag, kommt vielleicht auf seine Kosten, zumal natürlich Hubbard zeigt, was er auf dem Kasten hat (das atemberaubend schnell eingespielte „Just one of those things" ist der schnellste Titel, den ich kenne), aber man hört doch heraus, daß diese Sitzung ohne sorgfältige Planung unvorbereitet aus dem Stegreif aufgenommen wurde.

(13 Sony PUA 237 w W Dovedale III) Li.

Weihnachtliche Musik

Alte Weihnachtsmusik

Lied-, Instrumental- und Tanzsätze von Leo Hassler, Heinrich Isaac, Thomas Stoltzer, Caspar Othmayr, Georg Forster, Johann Walter, Balthasar Resinarius, Martin Agricola, Michael Praetorius, Pierre Attaignant, Leonhard Päminger und Tielman Susato, gespielt auf historischen Instrumenten

Berliner Ensemble für alte Musik

Thorofon ATH 103 — 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Angesichts der faden Süßlichkeit, ja des manchmal unausstehlichen Kitsches, die uns Weihnachten auch in musikalischer Hinsicht nur allzuoft beschert, ist das Erscheinen der vorliegenden Platte besonders erfreulich. Das Berliner Ensemble für alte Musik verfolgt die erklärte Absicht, zu der Ursprünglichkeit und Musizierhaltung zurückzufinden, mit denen das hohe Fest im 16. Jahrhundert begangen wurde und es kann ihm bescheinigt werden, daß die Ziele, die es sich gesetzt hat, tatsächlich erreicht werden. Der Reiz der Darbietungen liegt nicht nur in der Verwendung von Original- oder alten Vorbildern nachgebauten Instrumenten, die man auf der Innenseite der Plattentasche abgebildet und beschrieben findet und deren klangliche Eigenart den echten Charakter dieser Musik bewahrt, sondern auch in dem Engagement, mit dem die vielseitigen Mitglieder des Ensembles musizieren. Aus der Erkenntnis heraus, daß es damals noch keine scharfe Trennung zwischen der geistlichen und der weltlichen Sphäre gab, werden auch herzhafte instrumentale Tanzweisen geboten, die, zur fröhlichen Weihnachtsstimmung vortrefflich passend, durchaus überzeugend wirken und das Gesamtbild auflockern. Wie vom Produzent ausdrücklich betont, entspricht es völlig den Intentionen des Ensembles, wenn der Stereoklang relativ schmal angelegt wurde. Statt ein breites, künstlich gespaltenes Panorama durchsichtiger „Orchesterstimmen" wiederzugeben, sah die Technik ihre Aufgabe darin, die natürliche Homogenität des Klangkörpers darzustellen. Abgesehen von einzelnen Instrumenten, die gelegentlich etwas zu stark hervortreten, wurde auch diese Absicht erfolgreich erfüllt. Außer den gesungenen Texten sind auch alle wünschenswerten Angaben über Besetzung, Ort und Zeit der Aufnahme usw. auf der Hülle zu finden und dies zeugt ebenfalls von der Sorgfalt, mit der die ganze Realisation vorbereitet wurde.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Die Abspielgeräte unserer Schallplattenrezensenten

Für die Beurteilung der technischen Qualität einer Schallplatte ist es wichtig, die Geräte zu kennen, mit denen sie abgespielt wurde. Wir setzen deshalb hinter jede Plattenbesprechung eine Gruppe von Ziffern und Buchstaben, woraus der Leser erkennen kann, welche Plattenspieler, Tonabnehmersysteme und Verstärker zur Beurteilung der Platten benutzt wurden. Weicht der benutzte Tonarm von der Standardausführung ab, so wird dieser jeweils voll ausgeschrieben. Es bedeuten:

Plattenspieler

1	Braun PS 1000
2	Braun PS 500
3	Philips GA 202
4	Lenco L 70
5	Perpetuum-Ebner 2020
6	Thorens TD 124
7	Braun PC 5
8	Miracord 50 H
9	Dual 1019
10	Thorens TD 150
11	Sony TTS-3000
12	Lenco L 75
13	Acoustical 2800-S
14	Dual 1219

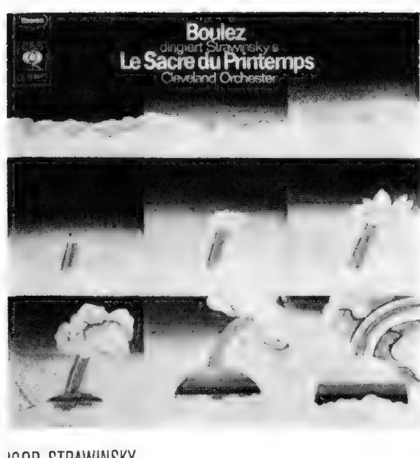
Diese Reihen werden bei Hinzukommen neuer Abspielgeräte erweitert.

Tonabnehmersysteme

a	Goldring 800 Super E
b	Philips GP 412
c	Ortofon SPU-G/T-E
d	Decca ffss Stereo
e	STAX CP 40 E
f	Elac STS 444-E
g	Empire 888
h	Ortofon S 15 TE
i	Pickering XV-15 750 E
k	Pickering XV-15 15 AME 400
l	Pickering XV-15 AM 350
m	Shure M 75 G II
n	Shure M 75 E II
o	ADC 10 E
p	ADC 25
q	Shure V 15
r	Shure M 55 E
s	Pickering V 15 750 E
t	Shure M 44-7
u	Stanton 581 EL
v	Shure V 15 II
w	Shure M 75 E
x	Elac STS 444-12

Verstärker

A	The Fisher X-1000
B	The Fisher 600
C	Telefunken V 250
D	The Fisher 800-C
E	Grundig SV 140
F	Braun CSV 1000
G	Grundig SV 80
H	Beomaster 3000
I	Braun CSV 60
K	Scott 342-13
L	McIntosh C 24/MC 275
M	MEL-PIC 35
N	Sherwood S 7700
O	Telewatt VS 71
P	Quad
Q	Pioneer SM-Q—300
R	Scott 344-C
S	McIntosh MA 5100
T	Lansing SA-600
U	Saba 8080
V	Elowi MX 2000
W	Wega 3110

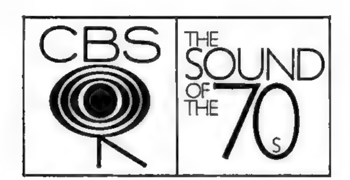


IGOR STRAWINSKY
Le Sacre du Printemps
PIERRE BOULEZ
CBS 72 807
DM 25,–





1970





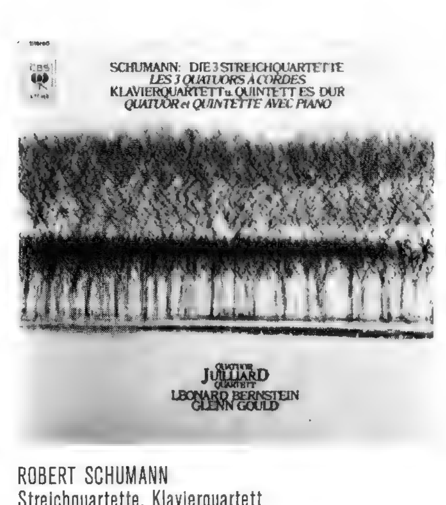
GUSTAV MAHLER
Des Knaben Wunderhorn
CHRISTA LUDWIG
WALTER BERRY
LEONARD BERNSTEIN
CBS 72 805
DM 25,–
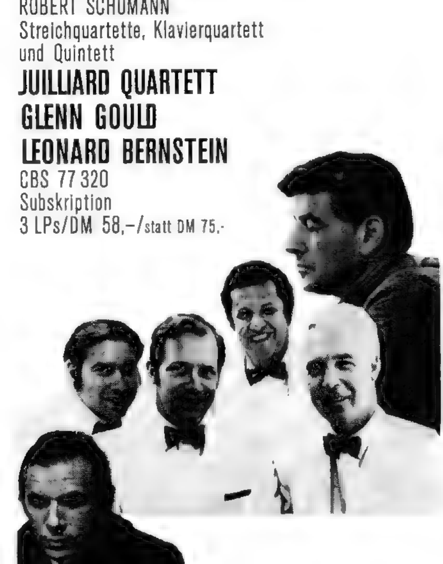




DVORÁK
Die großen Sinfonien
GEORGE SZELL
CBS 77 316
3 LPs/DM 58,–





ROBERT SCHUMANN
Streichquartette, Klavierquartett
und Quintett
JUILLIARD QUARTETT
GLENN GOULD
LEONARD BERNSTEIN
CBS 77 320
Subskription
3 LPs/DM 58,–/statt DM 75,-





DEBUSSY
Pelléas et Mélisande
Gesamtaufnahme in franz. Sprache
PIERRE BOULEZ
CBS 77 324
Subskription
3 LPs/DM 58,–/statt DM 75,-

HiFi-Kolleg 7. Lektion

SIR TRUESOUND PRODUZIERT BANDSALAT

Als die ersten Herbstnebel die Themse heraufquollen und die Stadt mit feuchter, grauer Watte überzogen, überkam Sir Truesound große Lust, in südliche Gefilde zu entfliehen und auf diese Weise den Spätsommer um einige Wochen zu verlängern. Zwar hatte er erst vor kurzem seine HiFi-Stereoanlage um einen leistungsfähigen UKW-Stereoempfangsteil erweitert und konnte dank einer drehbaren UKW-Richtantenne außer den Stereosendungen der BBC auch noch diejenigen von France Musique empfangen, was ihm große Genugtuung verschaffte. Trotzdem wollte er für etwas Sonnenschein und frische Meeresluft drei Wochen lang gänzlich auf Musik verzichten.

Deshalb begab sich Sir Truesound in ein Reisebüro und buchte eine Flugreise nach Sizilien. In den wenigen Tagen bis zum Abflug war er vollauf mit Reisevorbereitungen beschäftigt. Alles verlief planmäßig. Am Tage des Abflugs fuhr er vom West London Air Terminal unweit der Victoria Station mit einem doppelstöckigen Bus zum Flughafen Heathrow. Dort fand er ohne größere Schwierigkeiten die Abfertigungshalle für Charterflüge und saß 45 Minuten später bereits in einer Super One Eleven, die auch planmäßig auf die Startbahn rollte und nach gebührendem Anlauf steil in die Lüfte entschwebte. Bevor die Maschine die Wolkendecke durchstieß, wo Sir Truesound sich von der ungebrochenen Existenz der Sonne zu überzeugen hoffte, warf er noch einen etwas mitleidigen Blick auf das dunstverhangene London. Dann überließ er sich, vom aufstrahlenden Licht der Sonne geblendet, der Vorfreude auf seinen Urlaub im Süden. Über diesen gibt es nicht sehr viel mehr zu berichten, als jeder Italienfahrer unter unseren Lesern aus eigener Erfahrung kennt.

Eine Episode jedoch sollte für Sir Truesound Folgen haben. Er hatte sich in einem kleinen Hotel in der Nähe von Syrakus eingemietet. Das Wetter war so warm, ja im Vergleich zu London hochsommerlich, daß er täglich mehrere Stunden in einem Liegestuhl lesend die Sonne genoß und nach Bedarf ein erfrischendes Bad im Meer nahm, dessen Temperatur immer noch gut 22° C betragen mochte. Wenn er gedacht hatte, daß er Musik gänzlich würde entbehren müssen, so hatte er sich sehr getäuscht. Aus jedem Hotel, aus jeder Osteria drangen



von machtvollen Musikautomaten produzierte Klänge ins Freie und mischten sich dort zu einem seltsamen Potpourri von Tagesschlagern. Dies allerdings war nicht ganz nach dem Geschmack unseres britischen Gentleman, und im Grunde war dieser Umstand, außer vielleicht dem hohen Fettgehalt der zur Auswahl stehenden Speisen, das einzige, was ihm in seinem Urlaub mißfiel. Darum horchte er auf, als er eines Tages in seinem Liegestuhl ausgestreckt in die Sonne blinzelnd, plötzlich zu den Klängen einer Gitarre von tenoraler Stimme ein italienisches Volkslied schmettern hörte. Als er in die Richtung schaute, aus der diese durchaus angenehme Darbietung seine Ohren erreichte, erblickte er einen schwarz gelockten Jüngling mit Gitarre, der einer Gruppe von Touristinnen, die malerisch unter einigen Sonnenschirmen gruppiert waren, ein Ständchen gab. Einige Meter daneben kniete ein junger Mann vor einem Gerät, das er aufmerksam zu betrachten schien. Mit einer Hand machte er sich offenbar am Gerät zu schaffen, in der anderen hielt er einen längeren Gegenstand, mit dem er auf den Sänger zu zeigen schien. Als Sir Truesound genauer hinsah, erkannte er, was da eigentlich los war. Der junge Mann war offensichtlich bemüht, die Darbietungen des Folkloristen auf Tonband aufzunehmen. Dies erregte Truesounds Neugierde und er beschloß, mit diesem Tonbandamateur Kontakt aufzunehmen. Als der Sänger sein Ständchen beendet, den gebührenden Applaus und die ihm offerierten Geldspenden mit der Grandezza eines Generalmusikdirektors entgegengenommen hatte, erhob sich Sir Truesound von seinem Liegestuhl und trat auf den jungen Mann zu. Good Morning, Sir, sagte er. Truesound is my name, what are you doing here? Wie alle Engländer setzte Sir Truesound stillschweigend voraus, daß überall in der Welt jeder sein tadelloses Oxford-Englisch verstehen müsse. In diesem Fall hatte er Glück, denn der Tonband-Amateur erwiderte englisch mit nur leicht deutschem Akzent: „Maier, ich habe den Sänger auf Tonband aufgenommen. Wollen Sie hören wie es geworden ist?" Er hatte das Band bereits zurückgespult und drückte auf den Wiedergabeknopf. Schon ertönte aus dem in das Gerät eingebauten Lautsprecher, ein bißchen dünn zwar, aber doch beachtlich gut, das Konzert zum zweiten Mal. Die Aufmerksamkeit der Schönen aus dem hohen Norden und die des Folklore-Künstlers wandte sich umgehend dieser unerwarteten Schallquelle zu, die alsbald im Mittelpunkt des Interesses stand, so daß Sir Truesound mit seinen Fragen nicht so recht zum Zuge kam. Erst als die allgemeine Neugierde befriedigt und der Tonjäger seinerseits die Anerkennung für seine Leistung eingeheimst hatte, was dem Sänger nun wieder weniger zu behagen schien, konnte Sir Truesound sein Interview beginnen. Er äußerte sich zunächst erstaunt über die Qualität dieser Freiluftaufnahme, meinte dann jedoch einschränkend, daß sie HiFi-Ansprüchen aber wohl kaum genügen dürfte. Damit war er nun offensichtlich doch an die falsche Adresse geraten, denn der deutsche Tonband-Amateur erzählte ihm, daß er zu Hause eine komplette, hochwertige HiFi-Stereoanlage mit Plattenspieler, Verstärker, zwei Boxen und einem HiFi-Stereotonbandgerät besitze. Dies sei nur sein Zweitgerät für Außenaufnahmen. Es sei aus diesem Grunde netzunabhängig, über einen Akkumulator gespeist, den er selbst wieder aufladen könne. Das Gerät sei ein recht hochwertiges Zweispur-Stereotonbandgerät für die Bandgeschwindigkeiten von 19, 9,5 4,7 und 2,4 cm/s. Für die Musikaufnahme eben habe er die Bandgeschwindigkeit 19 cm/s gewählt, weil die Qualität der Aufnahme bei der höchsten Bandgeschwindigkeit am besten sei. Allerdings habe er jetzt nur eine Mono-Aufnahme gemacht, weil die Darbietung für ihn überraschend gekommen sei und er deshalb nur ein einziges Mono-Mikrophon dabei gehabt habe. Ob er denn dieses Tonbandgerät überall mit sich herumschleppen würde wie andere einen Fotoapparat, wollte Sir Truesound wissen. Darauf meinte der Deutsche, im Urlaub oder bei anderen Gelegenheiten, bei denen es Akustisches einzufangen gäbe, würde er das schon tun. Er benötige diese Aufnahmen zur akustischen Untermalung seiner Farbdias. Aufnahmen, wie die soeben gemachte, würde er jedoch sammeln und sie nach geeigne-

ter Montage über die HiFi-Stereoanlage, in diesem Falle natürlich mono, wiedergeben. Sie würde dann absolut hifigerecht klingen. Ob er denn das Gerät an die Anlage anschließen könne, wollte Sir Truesound wissen. Ja, das könne er, meinte der Deutsche, aber das würde er nicht tun. Vielmehr spiele er die Aufnahme auf der zur Anlage gehörenden großen Tonbandmaschine ab. Dies schien Sir Truesound nicht ganz einzuleuchten, denn er fragte, warum denn ein zweites Tonbandgerät erforderlich sei, wenn man das kleine, netzunabhängige Gerät auch schon an die Anlage anschließen könne. Darauf erfuhr er, daß der junge Mann das kleine Gerät nur für Reportageaufnahmen verwendet, mit der großen Maschine jedoch hochwertige Überspielungen aus Stereo-Rundfunk und von Schallplatten macht. Das interessierte Sir Truesound ungemein, und durch eine ganze Serie wohlgezielter Fragen ermittelte er folgendes:

Das Tonbandgerät dient der Aufzeichnung beliebiger Schallereignisse auf Magnettonband. Hierzu bedarf es einer geeigneten Mechanik, deren Aufgabe darin besteht, das Tonband an den Tonköpfen vorbeizuführen, und zwar so, daß das Band sich gut an die konvex gewölbten Tonköpfe anschmiegt. Dabei sollte die Transportgeschwindigkeit exakt der Sollgeschwindigkeit entsprechen. Die HiFi-Norm läßt nur Abweichungen um ± 1 % zu. Auch kurzzeitige Geschwindigkeitsschwankungen sollten möglichst klein sein, denn wenn sie den Wert ± 0,2 % überschreiten, werden sie als Tonhöhenschwankungen (Jaulen, englisch „wow" oder Rauhigkeit des Tons, englisch „flutter") hörbar. Bei guten Heimstudiogeräten liegen diese Gleichlaufschwankungen unter ± 0,1 % bei 19 cm/s Bandgeschwindigkeit. Die zweite Aufgabe des Antriebs besteht darin, das Band im schnellen Vor- oder Rücklauf von einer Spule auf die andere umzuwickeln. Hinsichtlich des Antriebs werden zwei verschiedene Prinzipien angewandt. Das billigere, aber mechanisch kompliziertere besteht darin, für alle Antriebsfunktionen, also Bandtransport, schneller Vor- und Rücklauf, einen einzigen Motor zu verwenden. Teurer, aber mechanisch einfacher ist es, hierfür drei Motoren einzusetzen. Der eine besorgt den Antrieb der Tonwelle, die beiden anderen treiben die Wickelteller für schnellen Vor- und Rücklauf an. Im allgemeinen bieten Dreimotorenlaufwerke den Vorteil kürzerer Umspulzeiten. Auch sind sie dank der unkomplizierteren Antriebskonstruktion, auf längere Betriebszeiten bezogen, mechanisch weniger störanfällig. Welche Spieldauern ohne Unterbrechung möglich sind, hängt von dreierlei ab: 1. vom maximal verwendbaren Spulendurchmesser; dieser variiert je nach Gerätetyp zwischen 13 und 26,5 cm; 2. von der verwendeten Bandsorte. Es gibt Langspielband, Doppelspielband und Dreifachspielband. Die Spieldauern bei gleichem Spulendurchmesser sind beim Doppelspielband um 1/3 länger als beim Langspielband und beim Dreifachspielband um 1/3 länger als beim Doppelspielband oder um das Doppelte länger als beim Langspielband. Bezogen auf den Spulendurchmesser 18 cm betragen die Spieldauern 45, 60 und 90 Minuten. 3. von der Bandgeschwindigkeit. Beim Übergang von einer der fünf üblichen Bandgeschwindigkeiten 38, 19, 9,5 4,75 und 2,38 cm auf die nächst kleinere verdoppelt sich jeweils die Spieldauer.

Aha, dachte Sir Truesound, dann kann ich leicht hohe Spieldauern dadurch erreichen, daß ich Dreifachspielband bei möglichst kleiner Bandgeschwindigkeit verwende. Als der junge Deutsche jedoch auf die elektrischen Eigenschaften des Tonbandgeräts zu sprechen kam, merkte Sir Truesound, daß dies doch nicht ganz so einfach ist. Zu diesen elektrischen Eigenschaften gehören: Der Frequenzgang bei Wiedergabe allein und bei Aufnahme und Wiedergabe, der Fremdspannungsabstand, der Ruhegeräuschspannungsabstand, den man auch als Dynamik bezeichnet, der kubische Klirrgrad bei Vollaussteuerung, gemessen bei 333 Hz, die Übersprechdämpfung und die Löschdämpfung, beide gemessen bei 1 kHz. Der Wiedergabe-Frequenzgang ist wichtig, wenn man auf einem anderen Tonbandgerät bespielte Bänder wiedergeben will. Dann kommt es darauf an, daß die Entzerrung des Frequenzgangs bei der Wiedergabe die Vorverzerrung kompensiert, die bei der Aufnahme vorgenommen wurde. Die Gründe für die Vor- und Entzerrung des Frequenzgangs bei Aufnahme und Wiedergabe sind ähnlich wie bei der Schallplatte. Bei Tonbandgeräten werden heute noch zwei verschiedene Entzerrungsnormen angewandt: im Ausland die NARTB-Norm oder die CCIR-Norm. Letztere entspricht der deutschen Norm DIN 45513. Bei manchen Tonbandgeräten läßt sich die Entzerrung umschalten. Für die Wiedergabe von Aufnahmen, die auf demselben Tonbandgerät aufgenommen wurden, ist die Frage der Entzerrung gleichgültig. Sie muß nur die aufnahmeseitig vorgenommene Vorverzerrung vollständig kompensieren. Dies ist am Aufnahme-Wiedergabefrequenzgang zu erkennen. Grundsätzlich nimmt der Übertragungsbereich mit der Bandgeschwindigkeit zu. Bei Heimgeräten,

in der Hi-Fi-Technik

Das gilt für ELAC Hi-Fi-Laufwerke, für ELAC Hi-Fi-Tonabnehmer, für ELAC Heim-Studio-Anlagen. Wenn Sie mehr über unser Hi-Fi-Programm wissen wollen, schreiben Sie uns. Wir senden Ihnen gern informatives Schriftmaterial.

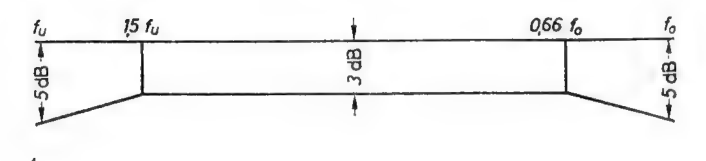
ELAC ELECTROACUSTIC GMBH, 2300 Kiel, Postfach

Das Spitzengerät unseres international anerkannten Hi-Fi-Programms - ein vollautomatischer Hi-Fi-Stereo-Plattenspieler, der mit seinem exklusiven Bedienungskomfort, seinen hervorragenden technischen und akustischen Eigenschaften auch die höchsten Ansprüche eines verwöhnten Musikliebhabers erfüllt. Seine attraktiven Merkmale:

MIRACORD 770 H

Antrieb durch Hysterese-Synchron-Motor · kontinuierliche Feinregulierung der Umdrehungsgeschwindigkeiten · Kontrolle der Feinregulierung am Stroboskop-Ziffernkranz · schwerer ausgewuchteter Plattenteller · allseitig ausbalancierter Präzisions-Tonarm · korrigierbarer vertikaler Spurwinkel · Tracking-Kontrolle · Antiskating-Einrichtung · Tonarmlift · Freilaufachse.
Festpreis ohne Schatulle 475,- DM





1

die der HiFi-Norm genügen sollen, muß der Gesamtfrequenzgang im Toleranzfeld (Bild 1) liegen, wobei die Grenzfrequenzen f_u und f_o bei 19 cm/s 40 und 12 500 Hz, bei 9,5 cm/s 63 und 10 000 Hz betragen. Für 4,75 cm/s werden als Grenzfrequenzen nur noch 80 und 6300 Hz verlangt. Bei der langsamsten Bandgeschwindigkeit 2,4 cm/s ist der Übertragungsbereich noch kleiner. Deshalb benötigt man für hochwertige HiFi-Aufnahmen von Musik 19 cm/s Bandgeschwindigkeit. Für Hintergrund- oder Unterhaltungsmusik genügt 9,5, für Sprache 4,75 und wenn es dabei nur auf den Informationsinhalt ankommt, sogar nur 2,4 cm/s. Auch was die drei hauptsächlichen Bandsorten betrifft, muß man Unterschiede machen. Langspielband ist insgesamt 32 oder 35 μ, Doppelspielband nur 26 und Dreifachspielband sogar nur 18 μ dick. Die Dicke der magnetischen Schicht beträgt entsprechend 12 oder 10 μ bei Langspiel- und Doppelspielband und nur 6 μ bei Dreifachspielband. Aus diesem Grund ist Langspielband reißfester als Doppelspielband und dieses seinerseits reißfester als Dreifachspielband. Aber Langspielband ist auch steifer als die beiden anderen Bandsorten, die sich daher schon bei kleineren Zugkräften eng an die Tonköpfe anschmiegen. Dies ist notwendig, damit das Magnetfeld gänzlich durch die Magnetschicht „hindurchgreifen“ kann. Aus diesen Gründen empfiehlt es sich, bei Dreimotoren-Tonbandgeräten, bei denen die auf das Band ausgeübten mechanischen Kräfte relativ hoch sind, Langspielband zu verwenden. Bei mechanisch sanfter arbeitenden Einmotoren-Laufwerken kann man auch Doppelspielband verwenden. Das Dreifachspielband als dünnste Bandsorte sollte hingegen eigentlich nur für kleinere, oft batteriebetriebene Reportagegeräte benutzt werden, bei denen es die wegen des kleinen Spulendurchmessers (meist 13 cm) begrenzte Spieldauer bei 9,5 cm/s Bandgeschwindigkeit immerhin auf 90 Minuten erhöht.

Klirrgrad und Dynamik darf man nicht getrennt betrachten. DIN 45 500 fordert, daß der kubische Klirrgrad bei 333 Hz für Vollaussteuerung 5 % nicht übersteigen darf. Die Aussteuerung wird an den Anzeigeinstrumenten abgelesen. Meist handelt es sich um sogenannte VU-Meter (Volume Unit), die nicht den Spitzenwert des aufgenommenen Signals anzeigen, sondern in dB eine in erster Näherung der Lautstärke proportionale Einheit. Nimmt man ein reines Sinussignal so auf, daß das VU-Meter den Wert 0 dB, also Vollaussteuerung, anzeigt, so ist das Band um 6—8 dB untersteuert. Diese Reserve ist notwendig, damit bei der Aufnahme von Musik Impulsspitzen, die auf Grund der mechanischen Trägheit des VU-Meters nicht angezeigt werden, bei Aussteuerung auf 0 dB am VU-Meter nicht übersteuert werden. Nimmt man lang angehaltene Klänge auf, so darf die Aussteuerung am VU-Meter durchaus etwas in den roten Bereich hineinlaufen, dagegen nicht bei impulsartigen Klängen hoher Lautstärke. Der Ruhegeräuschspannungsabstand, den man auch als Dynamik bezeichnet, ist das Verhältnis der Spannung am Ausgang des Tonbandgerätes bei Vollaussteuerung, zur gehörrichtig bewerteten Restspannung des unbespielten Bandes. Es handelt sich also um das in dB ausgedrückte Verhältnis von maximaler Nutzspannung zur unvermeidlichen, bewerteten Störspannung. Diese Nutzspannung ist jedoch um so höher, je größer der Klirrgrad ist, den man für Vollaussteuerung zuläßt. Wegen der Eigenschaften des VU-Meters beträgt der kubische Klirrgrad bei 0 dB-Anzeige, gemessen mit einem Sinuston von 333 Hz, meist nur 1,5 bis 2 %, liegt jedenfalls nennenswert unter den zulässigen 5 %. Da man die Vollaussteuerung zur Messung der Dynamik wieder auf 0 dB bezieht, scheint die Dynamik um die mit Rücksicht auf die Anzeige des VU-Meters notwendige Reserve von einigen dB kleiner, als wenn man auf Vollaussteuerung bei Spitzenwertanzeige beziehen würde. DIN 45 500 fordert eine Dynamik von mindestens 50 dB, was heute relativ leicht erreichbar ist. Hochwertige Heimgeräte bieten eine Dynamik von 58 dB bei 2 % Klirrfaktor für Vollaussteuerung und 19 cm/s Bandgeschwindigkeit. Bei der Messung des Fremdspannungsabstandes wird die Störspannung nicht bewertet. Daher liegt dieser Wert meist rund 5 dB unter der Dynamik. Die HiFi-Norm verlangt 45 dB. Keine Probleme gibt es bei der Übersprechdämpfung. Sie muß bei gegenseitiger Doppelspuraufzeichnung (mono auf Halbspurgerät) von einer Monospur auf die andere mindestens 60 dB, bei Stereoaufzeichnung von einer Spur auf die andere mindestens 25 dB bei 1 kHz betragen. Die Löschdämpfung, das ist das in dB ausgedrückte Verhältnis der nach dem Löschen einer Aufnahme davon noch auf dem Band verbleibenden Restspannung, zur zuvor vorhandenen Spannung soll, bei 1 kHz gemessen, 60 dB überschreiten.

Sir Truesound wußte, daß es Vierspur- und Zweispurgeräte gibt. Er fragte seinen Gesprächspartner, der offensichtlich recht bewandert war, welche Vor- und Nachteile mit diesen beiden Möglichkeiten verbunden sind. Er erfuhr, daß die Spurbreite bei Vierspurgeräten nur 1 mm beträgt, während sie bei Zweispurgeräten je nach Kopftype 2 oder sogar 2,4 mm einnimmt. Daher kann man bei Vierspuraufzeichnung vier Monoaufnahmen oder zwei Stereoaufnahmen auf einem Band unterbringen, während bei Zweispuraufzeichnung nur zwei Monoaufnahmen oder eine Stereoaufnahme auf einem Band Platz haben. Wer also den Wunsch hat, bei möglichst sparsamem Bandverbrauch viel Musik zu speichern, wird sich ein Vierspurgerät kaufen. Wer jedoch von der Möglichkeit Gebrauch machen will, seine Aufnahmen durch Schneiden und Kleben zu montieren, kann dies nur dann tun, wenn er nur eine Aufnahme, ob stereo oder mono, auf einem Band aufgezeichnet hat. Hinsichtlich des Frequenzgangs gibt es zwischen Vier- und Zweispur keinen Unterschied. Viele Fabrikate werden wahlweise in Vier- oder in Zweispurausführung angeboten. Der einzige qualitative Unterschied besteht in solchen Fällen darin, daß die Dynamik bei der Zweispurausführung wegen der doppelten Spurbreite um 2 bis 3 dB größer ist als bei der Vierspurausführung. Als Sir Truesound sich nach etwa einer Stunde von seinem neuen Bekannten trennte, hatte er eine ganze Menge über Tonbandgeräte erfahren, und er erging sich bereits in Überlegungen, welches Gerät wohl am besten seinen Zwecken entsprechen würde. Um nicht allzu viele Gedanken noch während seines Urlaubs an dieses Problem zu verschwenden, faßte er den Entschluß, sich gleich nach seiner Rückkehr zunächst einmal ein Tonbandgerät auszuleihen, um zu prüfen, ob er überhaupt damit umgehen könne.

Kaum, daß Sir Truesound sich nach dreiwöchigem Urlaub gut erholt in London wieder akklimatisiert hatte, lieh er sich von einem Fachhändler für einige Tage ein Stereotonbandgerät aus. Er kaufte ein Doppelspielband und schloß das Gerät, in das keine Endstufen eingebaut waren, an seinen Verstärker an. Er wollte ein Stereokonzert der BBC mitschneiden. Zunächst ging alles gut, denn

Für Meßtechniker

- Messung des Wiedergabefrequenzgangs:

bei 9,5 cm/s	DIN-Bezugsband 9	BASF (nach DIN 45 513)
bei 19 cm/s	DIN-Bezugsband 19 H	BASF (nach DIN 45 513)
bei 38 cm/s	DIN-Bezugsband 38	Agfa-Gaevert (nach DIN 45 513-2)

- Messung des Gleichlaufs:
  Nach DIN 45 507 mit Tonhöhenschwankungsmesser EMT 420 A. Eignet sich auch für die Messung des Schlupfs (= Unterschied der mittleren Bandgeschwindigkeit zwischen Spulenanfang und Spulenende)
- Messung der Abweichung der mittleren Bandgeschwindigkeit von der Sollgeschwindigkeit: Durch Zeitmessung zwischen zwei Impulsen, die durch eine ausreichend große, abgemessene Bandlänge voneinander getrennt sind.



Merksätze

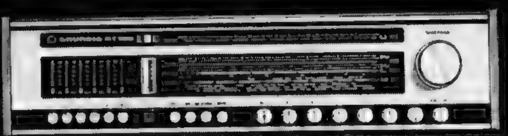
- In Verbindung mit HiFi-Stereoanlagen empfiehlt sich die Verwendung von sogenannten Tape Decks, das sind Tonbandgeräte, die nicht mit Endverstärkern ausgestattet sind.
- Zwischen Tonbandgeräten in Vier- oder Zweispurtechnik besteht bei gleichwertiger Kopfbestückung der einzige Unterschied darin, daß die Zweispurausführung eine um 2 bis 3 dB höhere Dynamik bietet.
- Hinterbandkontrolle, d. h. das Abhören der Aufnahme über Band noch während sie gemacht wird, ist nur bei Geräten mit getrennten Aufnahme- und Wiedergabeköpfen möglich. Bei Geräten, die mit einem Kombiknopf ausgestattet sind, dient dieser für Aufnahme und Wiedergabe. Beide Funktionen gleichzeitig kann ein Kombikopf nicht erfüllen.
- Für hochwertige Musikaufnahmen in HiFi-Qualität empfiehlt sich die Verwendung der Bandgeschwindigkeit 19 cm/s. Für höchste Ansprüche gibt es sogar Geräte, die mit der Bandgeschwindigkeit 38 cm/s ausgestattet sind. Geringeren Ansprüchen genügt auch schon die Bandgeschwindigkeit 9,5 cm/s.
- Manche Hersteller geben an, auf welche Bandsorten ihre Geräte bezüglich der Vormagnetisierung eingemessen sind. In diesen Fällen empfiehlt sich die Benutzung dieser Bandsorten, weil sie in Verbindung mit dem betreffenden Gerät die besten Ergebnisse gewährleisten.

er hatte die Bedienungsanleitung gründlich studiert. Als er aber auf schnellen Rücklauf schaltete, um das Ergebnis seiner Bemühungen zu prüfen, berührte er ungeschickterweise die linke Spule und bremste sie dadurch ein wenig. Es bildete sich eine Schlaufe, das Band geriet unter die Spule, und ehe er sich's versah, wickelte sich das Band unter der Spule um die Achse des Wickeltellers. Nun wollte er schnell die Stoptaste drücken, erwischte aber aus Versehen diejenige für schnellen Vorlauf mit dem Ergebnis, daß das Band mit einem Schnalzer riß und die rechte Spule, von jeglichem Zug entlastet, wie wild drauflos schnurrte. Es kostete ihn einige Mühe, das total verknitterte Band, welches sich um die linke Wickelachse gewunden hatte, wieder freizubekommen. Als diese mißliche Arbeit erledigt war, hatte er gut zwei Meter recht unansehnliches Band von der Achse heruntergezogen, das er nun wieder von Hand, Windung um Windung, auf die Spule wickelte. Dann fügte er die zwei Enden mittels Klebeband an der Bruchstelle wieder zusammen und hörte sich die Aufnahme an, nachdem er zuvor vollends umgespult hatte. Er war recht erstaunt, festzustellen, daß die Aufnahme auch dort, wo das Band zerknittert war, keinen nennenswerten Schaden genommen hatte. Mehr noch befriedigte ihn die Tatsache, daß er zwischen dem, was über sein Empfangsteil gekommen war und der Wiedergabe über Band, keinen Unterschied feststellen konnte. Er entschloß sich daher, ein Gerät dieses Typs, ein Zweispurgerät mit 19 und 9,5 cm/s Bandgeschwindigkeit und Dreimotoren-Laufwerk ohne Endstufen zu kaufen, in Zukunft aber nur noch Langspielband zu verwenden. Später lernte er dann noch, wie man über den Monitoreingang seines Verstärkers während der Aufnahme schon über Band abhören und durch Umschalten auf die Programmquelle, die Qualität Vor- und Hinterband vergleichen kann. Daß dies nur mit Tonbandgeräten möglich ist, die mit getrennten Aufnahme- und Wiedergabeknöpfen ausgestattet sind, hatte ihm der deutsche Tonbandamateur auf Sizilien schon erklärt. Am meisten freute er sich auf das nächste Zusammentreffen mit Lord Goodear und dessen Gesicht, wenn seine Lordschaft würde zur Kenntnis nehmen müssen, von ihm, Truesound, überrundet worden zu sein. (Br.)



Eine noch bessere HiFi-Stereo-Anlage zu diesem Preis finden Sie bestimmt nicht.





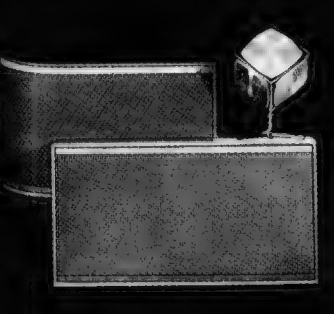
Wetten?

Diese Daten sagen Ihnen, was wir meinen:

Beispielsweise den GRUNDIG Stereo-Verstärker SV 140 HiFi, das Herz dieser HiFi-Anlage:
Musikleistung 140 Watt,
Sinusleistung 100 Watt, Klirrfaktor bei 1 KHz <0,1%,
Übertragungsbereich 20 . . . 20000 Hz ± 1 dB.
Wichtigstes Merkmal:
5fach unterteiltes Klangregelnetzwerk.
Festpreis DM 1340,–.

Dazu den hochwertigen Mehrbereichs-Tuner GRUNDIG RT 100 HiFi: 5 Wellenbereiche, elektronische Senderspeicherung mit 6 UKW-Programmtasten, Super-Tunoscope, abschaltbare automatische UKW-Scharfabstimmung, Klirrfaktor < 0,5% bei 1 KHz und 40 KHz Hub.
Festpreis DM 945,–.

Als weitere Tonquelle den Automatik-Plattenspieler GRUNDIG PS 7 HiFi:
Dual-Synchron-Motor, Drehzahlfeinregulierung ± 3%,
Gleichlaufschwankungen ± 0,06%,
Rumpel-Geräuschspannungsabstand > 60 dB,
superlanger Tonarm,
einstellbare Auflagekraft von 0 . . . 5 p, Tonarmlift,
Shure Magnetsystem M 91 MG-D.
Festpreis DM 598,–.



Und schließlich die GRUNDIG HiFi-Boxen 741:
Musikbelastbarkeit je 70 Watt,
Nennbelastbarkeit je 50 Watt,
Übertragungsbereich 40 . . . 20000 Hz,
je Box 6 Lautsprecher,
davon 2 Kalotten-Hochtöner.
Festpreis je Box Nußbaum, Teak DM 485,–.
2 HiFi-Kugelstrahler 700 mit je 6 Mittel-Hochtönern
Festpreis je Stück DM 170,–.

Diese HiFi-Anlage müssen Sie gehört haben.
(HiFi-Anlagen dieser Leistungsklasse können naturgemäß nicht überall stehen.)
Wenden Sie sich in jedem Fall an den Rundfunk-Fachhandel.
Er ist der berufene Berater für Sie.
Er ermöglicht es Ihnen, sich von den Vorzügen dieser HiFi-Anlage zu überzeugen.

Gutschein für den kostenlosen 52 seitigen HiFi-Prospekt.
Bitte einsenden an die
GRUNDIG Werke GmbH,
851 Fürth/Bayern

Name

Ort

Straße

HiB 8





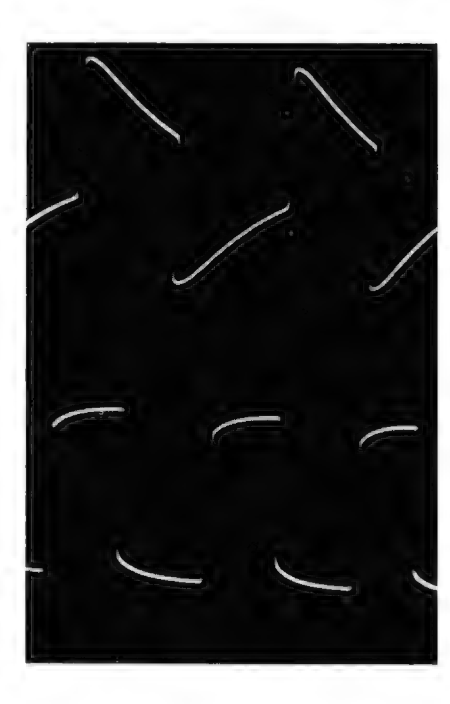
Grundig Stereoverstärker SV 85

Man kann mit Fug und Recht den Grundig Stereoverstärker SV 85 als den kleinen Bruder des u. a. wegen seiner sehr guten Übertragungseigenschaften bekannten SV 140 bezeichnen. Der Ausdruck „klein" bezieht sich beim SV 85 jedoch nicht auf die Gesamtübertragungsqualität, die Zahl der Eingänge, Möglichkeiten der gehörrichtigen Lautstärkebeeinflussung sowie Tiefen- und Höhenfilter. Diese sind bei beiden Verstärkermodellen praktisch gleich. Im Vergleich zum SV 140 besitzt der SV 85 eine kleinere Dauerton-Nennleistung, keine Aussteuerungsinstrumente und anstelle einer im gesamten Hörbereich beliebig einstellbaren Frequenzgangbeeinflussung die allgemein üblichen Tiefen- und Höhenregler. Das Kopfbild gibt eine grundsätzliche Auskunft über die Funktion der einzelnen Drucktasten und Flachbahn-Schieberegler. Es muß hier zur Erklärung jedoch gesagt werden, daß mit der Taste „Universal", je nach Stellung des auf der Verstärkerrückseite angeordneten kleineren Schiebeschalters, entweder ein Stereomikrofon oder — in Abhängigkeit von der Steckerbelegung — über eine weitere 5polige Normbuchse eine nieder- oder hochpegelige weitere Spannungsquelle auf den Verstärkereingang geschaltet werden kann. Die Monitortaste gestattet während Aufnahmen mit 3-Kopf-Tonbandgeräten deren Vor-Überband-Abhörkontrolle. Der Kopfhöreranschluß an der Frontplatte ist so ausgelegt, daß bei dessen Benutzung die Lautsprecher wahlweise in Betrieb bleiben oder abgeschaltet werden können. Der SV 85 eignet sich nicht nur zur Benutzung als hochwertiger HiFi-Verstärker in Wohnungen, sondern kann auch — unter Anwendung der sogenannten 100-V-Technik — für kleinere bis mittlere Übertragungsanlagen verwendet werden. Die hierfür erforderlichen Ausgangsübertrager tragen die Typenbezeichnung „Grundig AT 4". Der Ordnung halber sei darauf hingewiesen, daß bei Verwendung des SV 85 oder auch SV 140 in einer „100-V-Anlage" sich deren Übertragungsdaten nicht verschlechtern, jedoch die Wiedergabe, wegen der grundsätzlich erforderlichen Zwischenübertrager und vor allem infolge der in derartigen Anlagen üblichen Gehäuselautsprecher, nicht den Anforderungen der DIN 45500 entspricht. Das Gehäuse des SV 85 kann in Nußbaum mattiert, Teak natur oder Palisander mattiert geliefert werden. Der Festpreis des SV 85 beträgt DM 950.—. Zu ihm gehört, wie zu allen Grundig-HiFi-Geräten, eine sehr gut abgefaßte Betriebsanleitung.

Unsere Meßwerte

Dauerton-Ausgangsleistung bei 1 kHz an:

4 Ohm	2 x 40 Watt
8 Ohm	2 x 26 Watt
16 Ohm	2 x 16 Watt



Übertragungsbereich 20—25 000 Hz, — 3 dB

Frequenzgang bei Benutzung der hochpegeligen Eingänge zwischen 20 Hz und 20 kHz, voll geöffnetem Lautstärkeregler sowie Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers
≦ + 1 dB bis — 2 dB

Rechteckdurchlaß für 100 Hz und 5 kHz ab hochpegeligen Eingängen bei voll geöffnetem Lautstärkeregler sowie Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers
siehe Oszillogrammfoto
oben: 100 Hz
unten: 5 kHz

Übertragungsbereich und Frequenzgang ab Eingang Tonabnehmer, magn.
35—15 000 Hz, ≦ ± 2 dB

Tiefen- und Höhenanhebung durch die gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung bei Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers.

Bei „Contour I" sowie einer Dämpfung durch den Lautstärkeregler von:

	Tiefen 40 Hz	Höhen 10 kHz
20 dB	+ 5 dB	+ 2 dB
30 dB	+ 7 dB	+ 2 dB
40 dB	+ 11 dB	+ 2 dB

bei „Contour II" sowie einer Dämpfung durch den Lautstärkeregler von:

20 dB	+ 8 dB	+ 2 dB
30 dB	+ 11 dB	+ 2 dB
40 dB	+ 16 dB	+ 2 dB

Regelbereich der Tiefen bei 40 Hz, bezogen auf 1 kHz ± 17 dB

Regelbereich der Höhen bei 10 kHz, bezogen auf 1 kHz ± 15 dB bis — 17 dB

Rumpelfilter
Einssatzfrequenz 120 Hz
Dämpfung 6 dB/Oktave

Rauschfilter
Einsatzfrequenz 7,5 kHz
Dämpfung 13 dB/Oktave

Pegelunterschied zwischen beiden Kanälen bei Mittenstellung des Balancereglers ≦ 2 dB

Eingangsempfindlichkeit für Nennleistung (2 x 30 W an 4 Ohm)
Tonabnehmer, magn. I und II
Universal

Mikrofon	7,2 mV
niederpegeliger Eingang	9,5 mV
hochpegeliger Eingang	300 mV
Tuner, Tonbandwiedergabe, Monitor	240 mV

Ein »Button« macht noch keinen Party-Experten – vielmehr die Strasser-Platten, die er zu Hause hat.





Hugo Strasser – Das goldene Hausparty-Album II
84 x Hugo Strasser für Tanzfeste aller Art
Auf geht's · Hits zum Tanzen · Jetzt ist Damenwahl · Ran an die Damen · Verliebt getanzt in den Morgen · u. a.
Kassette mit 2 Langspielplatten
1C 162–28 861/63 X
Subscriptionspreis statt DM 57,– DM 39,–
1C 262–28 861/63 je DM 21,–



Hugo Strasser's Tanztest-Platte
Mathilda · Topeka · Daniela · Les bicyclettes de Belsize · Don Pedro · Red Roses For A Blue Lady · Rosenfest · Antonio Itako · Para esto · Words · Chiqita · El supremo · u. a.
1C 062–28 875 DM 19,–
1C 244–28 875 DM 21,–

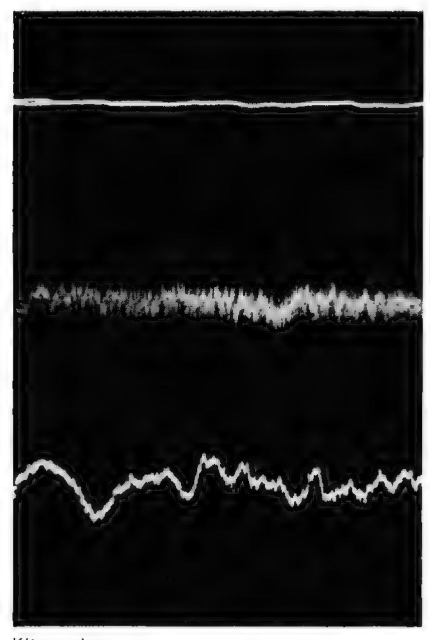


Die Tanzplatte des Jahres 1970/71
Knock, Knock Who's There · Mechtilda · Golden Tango · Raindrops Keep Falling On My Head · Quick For Two · Festival in Wien · Yellow River · El condor pasa · In The Summertime · u. a.
1C 062–28 878 DM 19,–
1C 244–28 878 DM 21,–

Preise incl. MWSt.



auf COLUMBIA-Schallplatten der ELECTROLA



Klirrgrad
bei:

2 x 40 Watt an 4 Ohm

für 1 kHz	0,06 %
im Bereich von 40 Hz bis 15 kHz	≦ 0,15 %

2 x 30 Watt an 4 Ohm

für 1 kHz	0,06 %
im Bereich von 40 Hz bis 15 kHz	≦ 0,11 %

Intermodulation bei einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1, einer Ausgangsleistung von 2 x 40 Watt an 4 Ohm und den Frequenzen

150 Hz / 7 000 Hz	0,20 %
60 Hz / 7 000 Hz	0,25 %
40 Hz / 12 000 Hz	0,30 %

einer Ausgangsleistung von 2 x 30 Watt an 4 Ohm und den Frequenzen

150 Hz / 7 000 Hz	0,18 %
60 Hz / 7 000 Hz	0,20 %
40 Hz / 12 000 Hz	0,25 %

Übersprechdämpfung

bei 1 kHz	≧ 60 dB
zwischen 40 und 10 000 Hz	≧ 40 dB

Fremdspannungsabstand

a) bezogen auf Vollaussteuerung,

Tuner, Tonbandwiedergabe, Monitor	85 dB
Tonabnehmer, magn. I und II	63 dB
Universal	59 dB

siehe Oszillogrammfotos
oben: Tuner, Tonbandwiedergabe, Monitor
Mitte: Universal
unten: TA, magnetisch

b) bezogen auf 50 mW/Kanal gem. DIN 45500

Tuner, Tonbandwiedergabe, Monitor	64 dB
Tonabnehmer, magn. I und II	59 dB
Universal	54 dB

Pegelunterschied zwischen Vollast und Leerlauf	bei 4 Ohm	8 Ohm
	0,2 dB	0,1 dB

Kommentar zu unseren Meßergebnissen

Die vorstehenden Meßwerte lassen u. a. erkennen, daß der SV 85 die Frequenzgangforderungen der DIN 45 500, Blatt 6, sicher einhält sowie alle übrigen Bedingungen dieser HiFi-Norm bei weitem übertrifft. Die leichte geometrische Verformung der 5-kHz-Rechteckaufnahme beweist u. a., daß durch diese Prüfmethode selbst ein geringer und mit Sicherheit nicht hörbarer Abfall im Frequenzgang (beim geprüften SV 85 und 15 kHz = — 1,5 dB) einfach und schnell zu erkennen ist. Obwohl beim Frequenzgang des Rumpelfilters der von den Grundig-Werken genannte Verlauf eingehalten wird, ist der Tester dennoch nicht ganz glücklich über diesen. Bereits bei rd. 120 Hz wird die — 3-dB-Grenze erreicht. Ab dieser Frequenz beträgt die Dämpfungssteilheit 6 dB/Oktave und erhöht sich ab 80 Hz auf 11 dB/Oktave. Bei eingeschaltetem Rumpelfilter entsteht dadurch bereits bei den mittleren Tiefen eine leichte Klangbildbeeinflussung. Das Rauschfilter hingegen ist sehr günstig ausgelegt. Bis 6 kHz verläuft die Frequenzkurve in etwa linear, um dann bei etwa 7,5 kHz den — 3-dB-Punkt zu erreichen. Ab dieser Frequenz beträgt die Dämpfungssteilheit 13 dB/Oktave. Hierdurch wird bei der Verringerung von störendem Rauschen die Klangbildbeeinflussung im Bereich der Höhen auf das unbedingt erforderliche Minimum reduziert. Durch die beiden Tasten „Contour I" und „Contour II" läßt sich bei den Tiefen eine sehr zweckmäßige gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung erreichen. Nicht so günstig ist hierbei die Höhenkorrektur. Bei Mittenstellung des Diskantreglers entsteht selbst bei ganz geringer Wiedergabelautstärke für 10 kHz nur eine Anhebung von rd. 2 dB.

In den Bereich der Spitzenqualität müssen beim SV 85 die winzig kleinen nichtlinearen Verzerrungen, die hohe Übersprechdämpfung sowie der unter allen Betriebsbedingungen gegebene Fremdspannungsabstand eingeordnet werden. Letzterer ist so groß, daß die Verstärker-Störspannung selbst in unmittelbarer Lautsprechernähe nicht gehört wird. Die Endstufentransistoren sind elektronisch perfekt geschützt. Keine irgendwie entstehende Überlastung kann diese zerstören.

Zusammenfassung

Unter Ausklammerung der Vor-Über-band-Abhörkontrolle bei Tonbandaufnahmen bietet der Grundig SV 85 insgesamt 6 Eingänge mit hoher Übersteuerungsfestigkeit. Die bereits relativ große Soll-Dauertonleistung des SV 85 ist als Mindestwert anzusehen und wird praktisch ausnahmslos deutlich übertroffen. Seine Endstufentransistoren besitzen einen perfekten elektronischen Vollschutz. Sämtliche Forderungen der DIN 45 500 werden sicher erfüllt bzw. bei wesentlichen Qualitätskriterien mit großem Abstand übertroffen. Der Betriebswert des Verstärkers wird durch die in zwei Stufen wählbare gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung sowie durch ein zuschaltbares Rumpel- und Rauschfilter erhöht. Bei der ersteren wäre allerdings eine wirksame Höhenanhebung, beim Rumpelfilter eine tieferliegende Einsatzfrequenz wünschenswert. Mittels Zwischenübertragern kann der SV 85 auch im Rahmen der 100-V-Technik zur Speisung von Lautsprechernetzen Verwendung finden. Insgesamt läßt sich der Grundig SV 85 als ein leistungsstarker, sehr guter HiFi-Verstärker bezeichnen. Di.

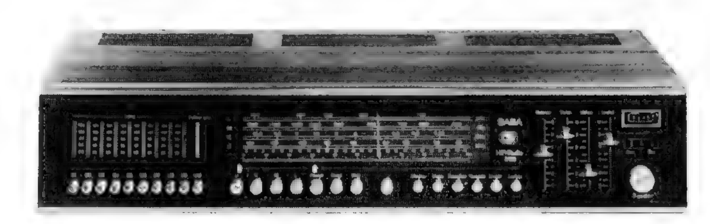
Eine Bitte:

Lieber Leser, sollten Sie einmal einen bestimmten Test eines Gerätes aus zurückliegenden Jahrgängen wünschen (vor 1969), bitte führen Sie die genaue Bezeichnung dafür an, z. B. Tonbandgerät, Plattenspieler usw. Wir könnten Ihren Wünschen schneller nachkommen.

Danke!

Ihre HiFi-STEREOPHONIE





Saba HiFi-Studio 8120 Stereo

Beschreibung

Bereits von dem Saba HiFi-Studio 8080 läßt sich sagen, daß es nicht nur wegen seiner guten Übertragungsdaten, sondern auch wegen seines Verkaufspreises ein Erfolg wurde. Für das neu herausgebrachte HiFi-Studio 8120 Stereo läßt sich mindestens das gleiche prophezeien. Dies nicht nur wegen der auf 9 Stationen erweiterten UKW-Sendervorwahl und der auf 2 x 40 Watt erhöhten Dauerton-Ausgangsleistung. Vergleicht man das Äußere der beiden vorgenannten Geräte, so besteht zwischen ihnen kein wesentlicher Unterschied. Über die Funktion der einzelnen Bedienungselemente gibt das Kopfbild dieses Berichts Auskunft. Im Gegensatz zum 8080 besitzt der 8120 zwischen der Tonbandwiedergabe- und Monitortaste einen Kopfhöreranschluß. An ihn können auch niederohmige Kopfhörer ohne Überlastungsgefahr angeschlossen werden. Der 8120 weist gegenüber dem 8080 einen wesentlich größeren schaltungstechnischen Aufwand auf. Dies beginnt bereits bei dem Sendereinstellknopf. Bei allen dem Tester bisher bekannten Empfängern war es bei der UKW-Abstimmung mindestens empfehlenswert, die AFC aus- und nach erfolgter Sondereinstellung wieder einzuschalten. Dies ist bei dem Saba 8120 nicht mehr erforderlich. Solange der Sendereinstellknopf berührt wird, ist die AFC automatisch abgeschaltet. Damit ist eine ganz bequeme und gleichzeitig exakte Sendereinstellung auf Trägermitte und damit auf maximale Übersprechdämpfung sowie Klirrgradminimum bei Benutzung des Abstimmknopfes gewährleistet. Bei gleichem Rauschabstand und gleicher Zwischenfrequenz-Bandbreite wurde bei dem 8120 die Eingangsempfindlichkeit für Stereobetrieb fast um den Faktor 2 gegenüber dem 8080 erhöht. Der UKW-Empfangsteil des 8120 ist nicht nur mit Feldeffekttransistoren (FET's), sondern auch mit vier integrierten Schaltkreisen bestückt. Außerdem bilden beim 8120 der FM- und AM-Empfangsteil zwei völlig voneinander unabhängige Einheiten. Dies wirkt sich zwangsläufig günstig auf deren technische Daten, also Empfangsleistungen, aus. Der AM-Teil des Empfängers besitzt einen Kurz-, Mittel- und Langwellenbereich. Obwohl auch der Verstärkerteil des Saba 8080 bereits sehr gute Übertragungsdaten aufwies (siehe unseren Testbericht in Heft 2/1970), wurden an dem des 8120 Detailverbesserungen vorgenommen. Um beim Umschalten von einer Modulationsquelle auf eine andere störende Pegel- und damit Lautstärkesprünge zu vermeiden, läßt sich die Eingangsempfindlichkeit des Verstärkers für Tonabnehmer- und Monitorbetrieb zusätzlich einstellen. Wie beim 8080 kann auch beim 8120 ein Nachhallgerät sowie ein zweites Lautsprecherpaar angeschlossen werden. Daß die Endstufentransistoren gegen Überlastung vollelektronisch geschützt sind, sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

Unsere Meßwerte

a) **UKW-Empfängerteil**

Frequenzbereich 86,8 — 105 MHz

Eingangsempfindlichkeit (mono) bei 40 kHz Hub und einem Rauschabstand von:

26 dB	1,2 µV
30 dB	1,6 µV

Eingangsempfindlichkeit (stereo) für einen Mindestrauschabstand von 46 dB gem. DIN 45 500

bei 40 kHz Hub	37 µV
Begrenzereinsatz (— 3 dB)	2,4 µV
Stereoeinsatzpunkt	12 µV
hierbei Rauschabstand	37,5 dB
Übertragungsbereich	20 — 15 000 Hz ≦ — 2 dB

Klirrgrad

bei Stereobetrieb und einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm für 1 kHz

bei 40 kHz Hub	0,31 %
bei 75 kHz Hub	0,40 %

im Bereich von 120 Hz bis 5 000 Hz

bei 40 kHz Hub	≦ 0,35 %
bei 75 kHz Hub	≦ 0,43 %

Übersprechdämpfung

bei einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm für 1 kHz 41,5 dB

Pilottondämpfung	66,5 dB
Trennschärfe (± 300 kHz)	61 dB
Zwischenfrequenzdämpfung	85 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	57 dB

b) **Verstärkerteil**

Dauerton-Ausgangsleistung bei 1 kHz an:

4 Ohm	2 x 42 W
8 Ohm	2 x 28 W
16 Ohm	2 x 16 W

Übertragungsbereich 21 — 38 000 Hz, — 1 dB

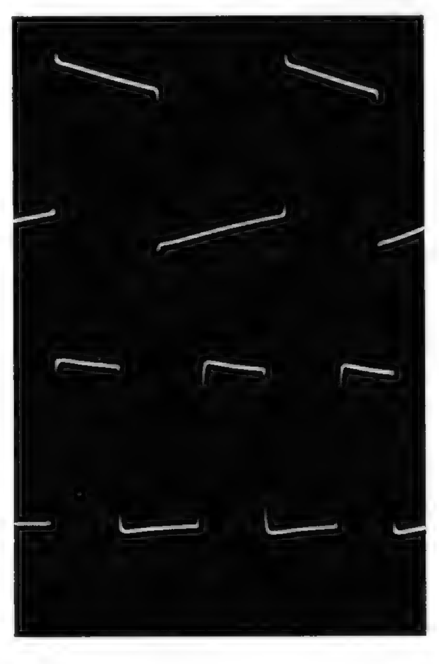
Frequenzgang bei Benutzung des Tonbandeinganges zwischen 20 Hz und 20 kHz, voll geöffnetem Lautstärkeregler sowie Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers ≦ — 0,5 dB

Rechteckdurchlaß für 100 Hz und 5 kHz ab Tonbandeingang bei voll geöffnetem Lautstärkeregler sowie Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers

siehe Oszillogrammfoto

oben: 100 Hz

unten: 5 kHz



Übertragungsbereich und Frequenzgang ab Eingang magnetischer Tonabnehmer
35 — 20000 Hz, ≦ — 2 dB

Tiefen- und Höhenanhebung durch gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung bei Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers sowie einer Dämpfung des Lautstärkereglers von:

	Tiefen 40 Hz	Höhen 10 kHz
20 dB	+ 8 dB	+ 2 dB
30 dB	+ 12 dB	+ 4 dB
40 dB	+ 18 dB	+ 6 dB

Regelbereich der Tiefen bei 40 Hz, bezogen auf 1 kHz ± 17,5 dB

Regelbereich der Höhen bei 10 kHz, bezogen auf 1 kHz ± 12 dB

Rumpelfilter
Einsatzfrequenz 65 Hz
Dämpfung 12 dB/Oktave

Rauschfilter
Einsatzfrequenz 9 kHz
Dämpfung 12 dB/Oktave

Pegelunterschied zwischen beiden Kanälen bei Mittenstellung des Balancereglers ≦ 1,5 dB

Eingangsempfindlichkeit für Nennleistung (2 x 40 W an 4 Ohm)

Tonabnehmer, magn.	1,5 mV
Tonabnehmer, Kristall	27 mV
Tonbandwiedergabe	220 mV
Monitor	220 mV

Klirrgrad
bei 2 x 40 W an 4 Ohm für 1 kHz 0,06 %
im Bereich zwischen 40 Hz und 15 kHz ≦ 0,08 %

Intermodulation
bei Nennleistung an 4 Ohm, einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1 und den Frequenzen

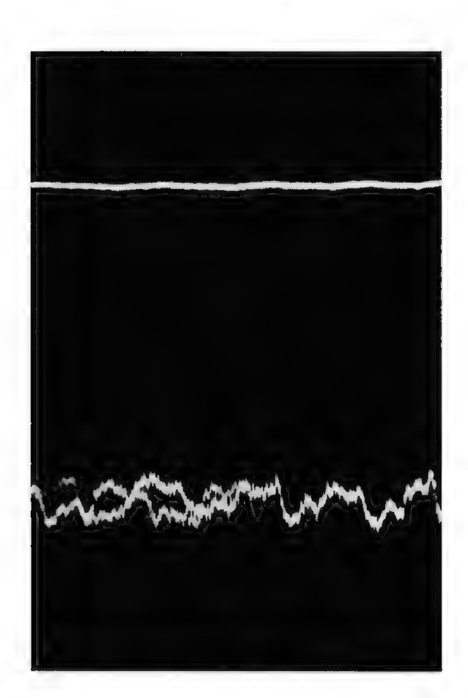
150 Hz / 7 000 Hz	0,1 %
60 Hz / 7 000 Hz	0,2 %
40 Hz / 12 000 Hz	0,2 %

Übersprechdämpfung
bei 1 kHz ≧ 46 dB
zwischen 40 Hz und 10 kHz ≧ 34 dB

Fremdspannungsabstand
a) bezogen auf Nennleistung (2 x 40 W an 4 Ohm)

Tonbandwiedergabe, Monitor	83 dB
Tonabnehmer, Kristall	60 dB
Tonabnehmer, magn.	66 dB

siehe Oszillogrammfoto
oben: Tonbandwiedergabe und Monitor
unten: Tonabnehmer, magnetisch



b) bezogen auf 50 mW/Kanal gem. DIN 45 500

Tonbandwiedergabe, Monitor	≧ 60 dB
Tonabnehmer, Kristall	≧ 54 dB
Tonabnehmer, magn.	≧ 57 dB

	bei 4 Ohm	bei 8 Ohm
Pegelunterschied zwischen Vollast und Leerlauf	0,1 dB	< 0,05 dB

Kommentar zu unseren Meßergebnissen

a) **UKW-Empfangsteil**

Die von uns am UKW-Empfangsteil ermittelten Meßwerte, die vorzüglich mit den Solldaten übereinstimmen, verdienen ausnahmslos mindestens das Prädikat „sehr gut". Bei hoher Eingangsempfindlichkeit und einem auch für Stereobetrieb großen Signal-Fremdspannungsabstand besitzt der Empfänger eine sehr gute Trennschärfe sowie einen im gesamten Hörbereich von 20—15000 Hz fast linealgeraden Frequenzgang. Diese Eigenschaften machen sich besonders beim Empfang weiter entfernt liegender und deshalb mit kleinerer Feldstärke einfallender Sender günstig bemerkbar. Des weiteren ist es betrieblich von Vorteil, daß die Anzeige des Abstimmungsinstrumentes in einem weiten Bereich feldstärkeabhängig ist. Dies erleichtert z. B. das Einpeilen von drehbaren UKW-Richtantennen auf den jeweils gewünschten Sender. Die Übersprechdämpfung weist nicht nur bei 1 kHz, sondern im gesamten Hörbereich sehr gute Werte auf. Durch sie kann mit absoluter Sicherheit der Richtungseindruck nicht ungünstig beeinflußt werden. Die Automatik, welche die AFC beim Berühren des Abstimmknopfes abschaltet, arbeitet völlig einwandfrei. Ein Lob verdient auch die Wiederkehrgenauigkeit der Stationen bei Benutzung der Vorwahltasten.

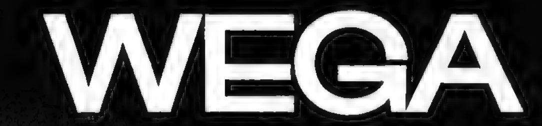
Der AM-Teil des 8120 erfaßt bei Kurzwellen den Bereich von 5,9—10,5 MHz, bei Mittelwellen von 510—1630 kHz und bei Langwellen von 140—350 kHz. Hierbei ist die Bandbreite auf 4,4 kHz begrenzt. Soweit die AM-Sender einen Frequenzabstand von 9 kHz aufweisen, entstehen deshalb keine Trennschärfeschwierigkeiten. Die Hochfrequenz-Eingangsempfindlichkeit für die drei vorgenannten Wellenbereiche enttäuscht auch Freunde des Fernempfangs nicht.

b) **Verstärkerteil**

Vergleicht man unsere Meßergebnisse mit den hierfür in der 8120-Beschreibung genannten strengen Solldaten, so stellt man fest, daß letztere, mit Ausnahme der Übersprechdämpfung, besonders beim Eingang „Tonabnehmer-Kristall" nicht nur eingehalten, sondern vom getesteten Gerät durchweg noch etwas übertroffen werden. Dennoch liegen die Werte für die Übersprechdämpfung aller Verstärkereingänge weit über den Mindestforderungen der HiFi-Norm. Alle Qualitätskriterien sind beim 8120-Verstärker so ausgezeichnet, daß diese unter keiner denkbaren Betriebsbedingung die Wiedergabe ungünstig beeinflussen oder gar verschlechtern können. Dies gilt für den Frequenzgang oder den Rechteckdurchlaß als Kriterium präziser Übertragung impulsähnlicher Klangbilder ebenso wie für den Signal-Fremdspannungsabstand, die nichtlinearen Verzerrungen usw. Ein weiteres Lob verdient die zweckmäßige Auslegung der gehörrichtigen Lautstärkebeeinflussung sowie das Rumpel- und Rauschfilter. Zwischen jeder Endstufe und der ihr zugeordneten Anschlußbuchse für den Zusatzlautsprecher befindet sich beim 8120 ebenso wie beim 8080 ein Längswiderstand. Dieser verhindert, daß beim Anschluß von Zweitlautsprechern die Leistungsstufe überlastet wird und hierdurch u. a. erhöhte nichtlineare Verzerrungen entstehen. Diese Schutzmaßnahme bedingt allerdings eine deutlich verringerte Ausgangsleistung für die Zusatzlautsprecher. Deshalb sollten hierfür keine Boxen, sondern normale Gehäuselautsprecher Verwendung finden. Sie haben gegenüber Boxen einen merklich höheren Wirkungsgrad.

Zusammenfassung

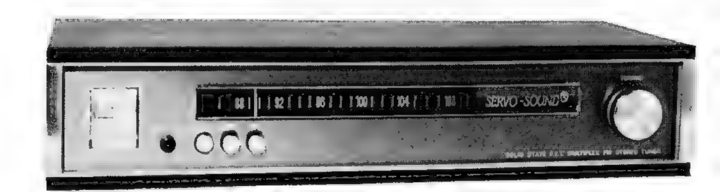
Der Kommentar zu unseren Meßergebnissen stellt praktisch eine einzige „Laudatio" für den 8120 Stereo dar. Diese ist wegen seiner ausnahmslos in allen Punkten ausgezeichneten Übertragungsdaten voll gerechtfertigt. Das Saba HiFi-Studio 8120 Stereo hat einen Festpreis von DM 1298.— und gehört zweifellos zur HiFi-Spitzenklasse der Empfänger-Verstärker. Di.



Berühmte
Designer
untersuchen die
Lebensgewohnheiten von heute.
Und prägen den Wohnstil von morgen.
Zusammen mit einem Team
von Entwicklungs-Ingenieuren schaffen sie
das neue Wega-Programm: HiFi-Komponenten
und komplette Anlagen. In einer präzisen Technik.
Und in fortschrittlichen Formen - Wegweiser in die Zukunft.
Ein Beispiel: Wega 3203 FET. Ein Musikstudio, das Tuner, Verstärker
und Studiospieler kompakt vereint. Seine Vorteile: hochwertige HiFi-Technik
und aufeinander abgestimmte Komponenten kombiniert
mit den günstigen Bedienungsmöglichkeiten eines Kompaktgerätes. Ihr Fachhändler
informiert Sie gern. Oder schreiben Sie direkt an Wega-Radio, 7012 Fellbach bei Stuttgart.

Wegweiser!





Servo Sound UKW Stereo-Empfangsteil SR 2

Unter dem Namen Servo Sound wurde ein Verfahren eingeführt, bei dem es möglich ist, selbst mit relativ kleinen Lautsprecherboxen trockene, kraftvolle Bässe sowie eine im gesamten Hörbereich präzise und durchsichtige Wiedergabe zu erzielen (siehe HiFi-STEREOPHONIE, Nr. 11/70). Vom gleichen Hersteller stammt der UKW-Stereo-Empfangsteil SR 2. Bei ihm steht zur Kontrolle der Sendereinstellung ein beleuchtetes Doppelinstrument zur Verfügung. An ihm kann die Feldstärke sowie die genaue Abstimmung auf Trägermitte des gewünschten Senders abgelesen werden. Eine zuschaltbare automatische Scharfabstimmung (AFC) sorgt dafür, daß die optimale Sendereinstellung erhalten bleibt. Wie bei praktisch allen Geräten üblich, erfolgt die Mono/Stereo-Empfangsumschaltung vollautomatisch und wird durch eine Signallampe angezeigt. Befriedigt aus irgendeinem Grunde der Stereoempfang eines weiter entfernt liegenden UKW-Senders nicht, so kann von Hand auf Monobetrieb umgeschaltet werden. Durch Stillabstimmung wird das bei der Sendersuche störende Rauschen unterdrückt. Die Schaltungskonzeption des SR 2 entspricht dem neuesten Stand. Das Gerät ist mit 2 Feldeffekttransistoren (FET's), 4 integrierten Schaltkreisen (IC's), 7 Siliziumtransistoren und 9 Dioden bestückt. Sein empfohlener Preis, incl. Mehrwertsteuer, beträgt DM 848.—. Der SR 2 wird in Deutschland über die bekannte Paillard-Bolex GmbH., Abt. Thorens, vertrieben.

Unsere Meßwerte

Frequenzbereich	87—109 MHz
Einsatzschwelle der Stillabstimmung (mono) bei	4 µV
hierbei Rauschabstand bezogen auf 40 kHz Hub von	33 dB
Eingangsempfindlichkeit (stereo) bei 40 kHz Hub und einem Rauschabstand von 46 dB gem. DIN 45 500	32 µV
Begrenzereinsatz (— 3 dB)	5,5 µV
Stereoeinsatzpunkt	5,0 µV
hierbei Rauschabstand von	30,5 dB
Übertragungsbereich	21—15 000 Hz, ≦ ± 3 dB
Klirrgrad bei Stereobetrieb und einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm für 1 kHz	
bei 40 kHz Hub	0,55 %
bei 75 kHz Hub	0,95 %
im Bereich von 120 bis 5000 Hz	
bei 40 kHz Hub	≦ 0,70 %
bei 75 kHz Hub	≦ 1,10 %
Signal-Rauschabstand bei einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm bezogen auf 40 kHz Hub	
bei Monobetrieb	57,0 dB
bei Stereobetrieb	56,0 dB
siehe Oszillogrammfoto	



Oberes Oszillogramm: Fremdspannung (unbewertet) des SR 2

Unteres Oszillogramm: Rauschspannung (bewertet) des SR 2

Übersprechdämpfung bei einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ohm für 1 kHz	28 dB
Pilottondämpfung	38,5 dB
Trennschärfe (± 300 kHz)	47 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	74 dB
Anzeige des Abstimminstrumentes feldstärkeabhängig bei Antennenspannungen von 5 µV bis 100 µV = Vollausschlag	
Ausgangspegel bei 1 kHz und	
40 kHz Hub	425 mV
75 kHz Hub	830 mV

Kommentar zu unseren Meßergebnissen

In den Unterlagen zum SR 2 ist keinerlei Hinweis darüber enthalten, daß das Gerät eine Stillabstimmung enthält. Deshalb bemühte sich der Autor vergebens, die in den anderen Testberichten enthaltene Empfängereingangsempfindlichkeit für 26 dB Rauschabstand zu ermitteln. Immer wieder riß der Monoempfang bei einer Antennenspannung von 4 µV an 240 Ohm ab. Es ist aber mit Sicherheit keine schlechte Idee, die Eingangsempfindlichkeit durch die Stillabstimmung auf 4 µV zu begrenzen. In der Praxis des Unterhaltungsrundfunks wird man sowieso auf den Empfang von UKW-Sendern verzichten, die keinen besseren Störabstand als 26 dB, entsprechend einem Verhältnis Signal : Rauschspannung von 1 : 20, aufweisen. Daß die vorstehende Aussage keine verbrämende Umschreibung für einen relativ unempfindlichen Empfänger ist, beweist folgendes: Bei einer Eingangsspannung von 4 µV ist ein Rauschabstand von 33 dB nur bei einer sauber ausgelegten Eingangsstufe möglich. Des weiteren wird bereits bei einer relativ kleinen Antennenspannung von 32 µV in bezug auf Rauschen die Mindestforderung der DIN 45 500, Blatt 2, erfüllt. Diese Spannung ist mit einer UKW-Richtantenne auch von weiter ent-

Manche Lautsprecher können nur Spezialisten bauen!

Beispiel: die Heco Soundmaster Serie

Vier Lautsprecher — in vier verschiedenen Ausführungen — vier sinnvolle Alternativen.

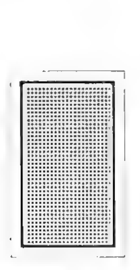
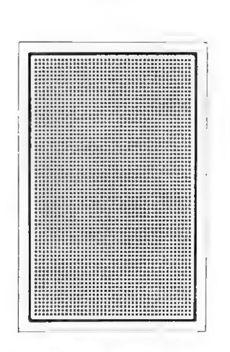
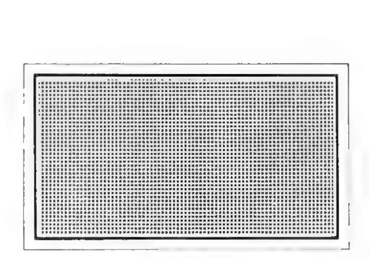
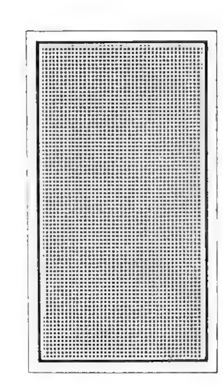
Ihre technischen Werte sind für Boxen dieser Größenordnung selten und übertreffen die an HiFi Lautsprecher gestellten DIN Normen. Ihre Bestückung ist erstklassig und die Verarbeitung entspricht dem guten Ruf, in dem Heco in Fachkreisen steht.

Hervorragend sind ihre Neutralität, die Verzerrungsarmut, die Fähigkeit, alle Tonlagen wie im Original gleichgewichtig zu reproduzieren.

Was aber die Heco Soundmaster Serie praktisch konkurrenzlos macht, ist ihr Preis. Erst wenn man Leistung und Preis ins Verhältnis setzt, wird die Überlegenheit eines Herstellers deutlich, der sich vollends auf ein Produkt konzentrieren kann. Dann wird man erfahren, was die Überschrift dieser Anzeige meint:

Lautsprecher zu bauen, bei denen alles stimmt — auch der Preis — das können eben nur Spezialisten.

Heco Soundmaster Serie

	SM 15	SM 20	SM 25	SM 35
Art der Box	kleine Regalbox	flache Wandbox	Regalbox	Regalbox
Belastbarkeit	20 Watt	30 Watt	35 Watt	50 Watt
Übertragungsbereich	50 ... 20 000 Hz	48 ... 20 000 Hz	45 ... 20 000 Hz	40 ... 20 000 Hz
Impedanz	4 ... 8 Ohm	4 ... 8 Ohm	4 ... 8 Ohm	4 ... 8 Ohm
Maße (BxHxT) in cm	15,5 x 25 x 15	43 x 28 x 11	46 x 25 x 20	48 x 28 x 25
Farben	grün/rot/orange/weiß/nußbaum		weiß/nußbaum	weiß/nußbaum

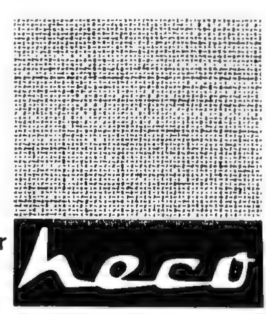
Testergebnis

Die Boxen der Soundmaster Serie der Firma Hennel + Co. bedeuten zweifellos einen beachtlichen Fortschritt auf dem Wege zur neutralen, verfärbungsfreien Wiedergabe im Bereich der preisgünstigen »Kompromißklasse«.

HiFi Stereophonie Heft 12/1969

Wenn Sie mehr über die Heco Soundmaster Serie wissen möchten, senden wir Ihnen gern unseren Prospekt H 012

HECO Hennel + Co. KG
Spezialfabriken für Lautsprecher
6384 Schmitten im Taunus
Telefon 06084/544



fernten UKW-Stationen durchaus zu erzielen. Bemerkenswert gut ist des weiteren die Eichgenauigkeit der Abstimmskala. Mit Ausnahme des auf 40 kHz Hub bezogenen Rauschspannungsabstandes und der Übersprechdämpfung verdienen auch die übrigen von uns ermittelten Meßwerte die Bezeichnung „gut". Dies gilt gleichermaßen auch für den mittlerweile im UKW-Bereich von Bedeutung gewordenen Begriff der Selektivität. Soweit der Frequenzabstand zwischen zwei Sendern 300 kHz beträgt, sind — trotz geringer nichtlinearer Verzerrungen — mit Sicherheit keine Trennschärfeschwierigkeiten zu erwarten.
Unser Oszillogrammfoto zeigt zwei Störspannungskurven. Die obere stellt die unbewertete, d. h. frequenzganglinear aufgenommene Fremdspannung, die untere die Rauschspannung dar, bei der entsprechend den Normfestlegungen die tiefen Frequenzen unterhalb von 300 Hz zu bedämpfen sind. Beide Oszillogramme lassen erkennen, daß am Empfängerausgang außer einem schwachen Rauschpegel eine zusätzliche Brummspannungskomponente vorhanden ist. Durch sie wird der Rauschspannungsabstand, der laut Datenblatt mindestens 60 dB betragen soll, auf den von uns ermittelten Wert von 57 dB verringert. Obwohl wir die Übersprechdämpfung selektiv gemessen und das hierbei erhaltene Ergebnis von 28 dB mehrmals kontrolliert haben, erreichten wir nicht den im Datenblatt des SR 2 genannten nicht übermäßig hohen Sollwert von mindestens 32 dB. Es mag sich hierbei jedoch um einen Fertigungsausreißer handeln.

Zusammenfassung

Die Übertragungsdaten des Servo-Sound-UKW-Empfangsteiles werden den Qualitätsforderungen der DIN 45 500, Blatt 2, mit Sicherheit gerecht. Als betrieblich sehr zweckmäßig erweist sich bei dem Gerät die nicht abschaltbare Stillabstimmung. Durch sie wird das störende Rauschen bei der Sendersuche verhindert. In seiner Aufmachung und in seinen Abmessungen paßt der SR 2 zu dem Servo-Sound-Vorverstärker SP 70. Di.

Testreihe Kopfhörer





Elektrostatische Kopfhörer Koss ESP-9

Vor zwei Jahren brachte die amerikanische Firma Koss unter der Typenbezeichnung ESP-6 einen elektrostatischen Kopfhörer auf den Markt. Der besondere Witz dieses Kopfhörers bestand darin, daß die Polarisationsspannung für die zwischen zwei perforierten und daher akustisch durchlässigen „Kondensatorplatten" schwingende Membran der Signalspannung selbst entnommen wurde, eine Fremdversorgung also nicht erforderlich war. Die Signalspannung wurde mittels Transformator erhöht und über einen sehr hochohmigen Widerstand praktisch stromlos der Membran zugeführt. Eine Schaltung mit Zener-Diode besorgte eine Spannungsbegrenzung. Dieser „Versorgungstransformator" und zwei Impedanzwandler, einer für jede Membran, waren beim ESP-6 in den Muscheln untergebracht. Aus diesem Grunde waren diese sehr groß und nicht eben leicht.
Wir erhielten damals ein Exemplar des ESP-6 zum Test. Das von diesem recht aufwendigen und nicht gerade billigen Kopfhörer erzeugte Klangbild vermochte uns jedoch nicht zu überzeugen. Auch erschien uns das auf Grund des angewandten Konstruktionsprinzips hohe Gewicht des Hörers unzumutbar. Wir sahen deshalb im ESP-6 mehr eine vielversprechende Zwischenlösung, denn ein für den Markt interessantes langlebiges Modell.
Dieser Verdacht hat sich als richtig erwiesen, denn der ESP-9 ist eine Weiterentwicklung des ESP-6. Jede Membran hat jetzt einen eigenen Versorgungstransformator für die Polarisationsspannung. Diese Bauteile sind nun in einem Versorgungsteil untergebracht. Deshalb sind die Muscheln des ESP-9 kleiner und leichter als die des ESP-6. Auch beim ESP-9 kann die Polarisationsspannung aus der Signalspannung gewonnen werden, wobei die Transformatoren jetzt, da man keine Rücksicht auf Größe und Gewicht mehr zu nehmen brauchte, kräftiger ausgelegt werden konnten. Der Versorgungsteil muß daher nicht an das Netz angeschlossen werden. Legt man jedoch Wert auf hohe Pegelkonstanz, so kann man den Versorgungsteil an das Netz anschließen und die Polarisationsspannung wird nicht aus der Signalspannung, sondern aus der Netzspannung abgeleitet. Ein Knopf am Versorgungsteil gestattet die Umschaltung von Eigen- auf Fremdversorgung.
Wie der ESP-6, muß auch der ESP-9 an einen niederohmigen Verstärkerausgang von 4 bis 16 Ohm angeschlossen werden. Man schließt daher den Versorgungsteil

1. Rang, Mitte, Reihe 1, Plätze 5 und 6 . . . oder zuhause mit HEATHKIT

Wenn Sie beim Kauf Ihrer HiFi-Stereo Anlage technischen Daten und Klangwiedergabe den Vorrang geben, liegen Sie bei HEATHKIT richtig. HEATHKIT bietet Ihnen eine reiche Auswahl an Stereo-Empfängern, die dem Musikliebhaber Stunden eines einzigartigen Hörvergnügens vermitteln.

Alle HEATHKIT-Empfänger können Sie betriebsfertig kaufen oder — was noch reizvoller und interessanter ist — selbst bauen. Wir zeigen Ihnen gern, wie unkompliziert der Selbstbau eines solchen Gerätes ist. Fordern Sie einfach eine der berühmten HEATHKIT-„Schritt-für-Schritt"-Bauanleitungen für das Gerät Ihrer Wahl an. Die Schutzgebühr von nur DM 10,- wird Ihnen beim Kauf eines Bausatzes oder betriebsfertigen Gerätes voll vergütet.



Fordern Sie noch heute unseren kostenlosen neuen Katalog 1971 an. Auf 50, teils mehrfarbigen Seiten zeigt er Ihnen HEATHKIT'S 150 aufregende Elektronikerzeugnisse von HiFi-Stereo bis zum Amateurfunk.



HEATHKIT-Geräte GmbH

6079 Sprendlingen bei Frankfurt/Main
Robert-Bosch-Straße 32-38, Postfach 220
Tel. (061 03) – 1077, 1078, 1079
Zweigniederlassung: HEATHKIT-Elektronik-Zentrum
8 München 2, Josephspitalstr. 15 (im „Sonnenblock")
Tel. (0811) – 591233
Schlumberger Overseas GmbH, A-1120 Wien, Meidlinger Hauptstraße 46
Schlumberger Meßgeräte AG, CH-8040 Zürich 40, Badener Straße 333, Telion AG, CH-8047 Zürich 47, Albisrieder Str. 232

HEATHKIT 1971

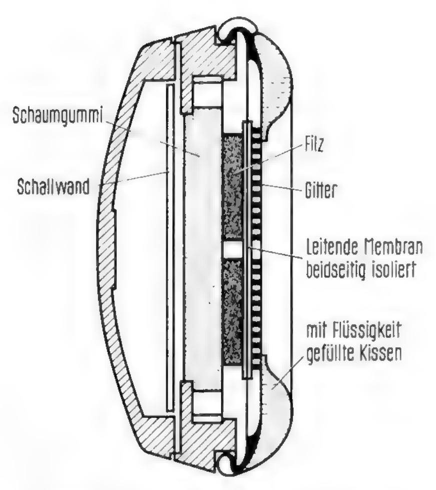
Ausschneiden und einschicken an HEATHKIT, 6079 Sprendlingen, Postf. 220
Ich bitte um kostenlose Zusendung des HEATHKIT-Kataloges

(Name) ______________________

____

(Postleitzahl u. Wohnort) ______________________

(Straße u. Hausnummer) ______________________
HFS (Bitte in Druckschrift ausfüllen)



1 Schnitt durch eine Hörmuschel des ESP-9



2 Elektrostatischer Kopfhörer ESP-9



3 Versorgungsteil zum ESP-9

H=heiß, 8 Ω Nennimpedanz
M=Masse
Rückfront des Verstärkers
Lautsprecherausgänge
rechts M H M H links
rot weiß schwarz grün
Lautspr.
Kopfh.
2,7 Ω
Pol.-Spg.
220 V
117 V
Schalter für Verstärkerstabilisierung

4 Schaltschema für den Anschluß von Versorgungsteil am Verstärker und der Boxen am Versorgungsteil

am besten an die Lautsprecherausgänge an. Die Lautsprecher können dann ihrerseits am Versorgungskästchen angeschlossen werden. Ein Kippschalter an der Frontseite des Versorgungsteils gestattet die Umschaltung zwischen Kopfhörer und Lautsprecher. Ein weiterer Schalter auf der Rückseite des Versorgungsteils erlaubt Widerstände von 2,7 Ohm eingangsseitig in Serie hinzuzuschalten. Dies ist allerdings nur erforderlich, wenn der Verstärker infolge zu niederen Dämpfungsfaktors zur Instabilität neigt.
Bild 1 zeigt einen Schnitt durch die Muschel des ESP-9. Den Kopfhörer und den Versorgungsteil zeigen die Bilder 2 und 3. Der richtige Anschluß des Versorgungsteils an den Verstärker und der Boxen an den Versorgungsteil ist aus Bild 4 zu entnehmen.

Unsere Messungen

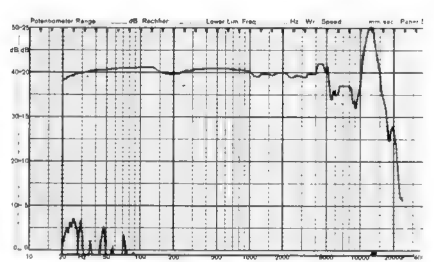
Zur Zeit gibt es drei verschiedene Methoden, die Übertragungseigenschaften von Kopfhörern zu messen.

1. Messungen mit Hilfe eines Kupplers, der als künstliches Ohr betrachtet werden darf.

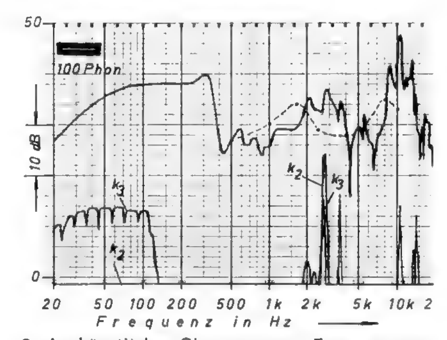
2. Messungen mit Hilfe eines Sondenmikrofons im Ohreingang von Versuchspersonen.

3. Bestimmung der Schalldruckkurve, oder, korrekter ausgedrückt, des äquivalenten Freifeld-Übertragungsmaßes durch Lautstärkevergleich zwischen einem konstant gehaltenen freien Schallfeld und der Wiedergabe desselben Signals über die Kopfhörer. Wir haben alle drei genannten Meßmethoden angewandt.

1. **Messungen am künstlichen Ohr.** Verwendet wurde das künstliche Ohr von Brüel & Kjaer 4153 in Verbindung mit dem Meßmikrofon 4134. Bild 5 zeigt die ermittelte Frequenzgangkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen bei einer Lautstärke von 90 Phon bei 1 kHz. Bis 5 kHz ist der Frequenzgang geradezu unglaublich linear. Oberhalb 5 kHz treten Unregelmäßigkeiten auf, die zum Teil auf den Einfluß des Kupplers zurückzuführen sind. Höchst



5 Frequenzgang des Koss ESP-9, gemessen am künstlichen Ohr bei 90 Phon Lautstärke, bezogen auf 1 kHz und Fremdversorgung der Polarisationsspannung. Hierzu muß der Versorgungsteil an das Netz angeschlossen werden. Bringt man den Knopf (Bild 3) in Stellung SE, wird die Polarisationsspannung aus der Signalspannung gewonnen. Die Frequenzgangkurve bleibt dann unverändert, aber k_2 ist dann bis 500 Hz vorhanden und erreicht Werte bis rund 2 %. Es empfiehlt sich daher, die Möglichkeit der Fremdversorgung zu nutzen



6 Am künstlichen Ohr gewonnene Frequenzgangkurve eines anderen Kopfhörers sehr guter Qualität bei 100 Phon, bezogen auf 1 kHz. Die gestrichelte Kurve wurde nach der Meßmethode 3 gewonnen.

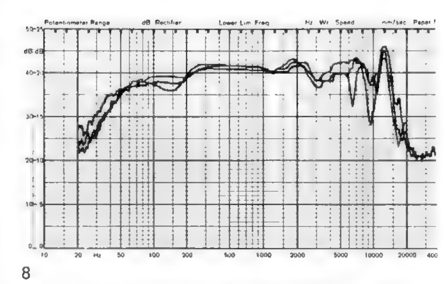
bemerkenswert ist die Tatsache, daß oberhalb 80 Hz sowohl k_2 als auch k_3

unter 1 % liegen. Selbst die k_2- und k_3-Spitzen im Baßbereich erreichen nur maximal 2 %. Bild 6 zeigt zum Vergleich die bei 100 Phon gemessene Frequenzgangkurve eines anderen Kopfhörers hervorragender Qualität. Gestrichelt eingetragen ist die im Freifeld durch Lautstärkevergleich (nach Methode 3) bestimmte Frequenzgangkurve.

2. **Sondenmessungen.** Drei Versuchspersonen setzten den Kopfhörer auf. Mit Hilfe des Meßmikrofons B & K 4138 (Bild 7), dessen Durchmesser nur 3,2 mm beträgt, wurden der Schalldruck bei 100 Phon bezogen auf 1 kHz direkt am Ohreingang gemessen und die drei Kurven übereinandergeschrieben (Bild 8). Das Ergebnis der Messung hängt in gewissem Umfang von der individuellen Form des Ohrs der Testperson ab. Trotzdem zeigen die an drei Testpersonen gewonnenen Kurven einen überraschend ähnlichen Verlauf. Der unterhalb 60 Hz einsetzende Abfall ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß der Kopfhörer wegen der Sonde das Ohr nicht so dicht umschließt wie das Mikrofon des künstlichen Ohrs. Interessant ist der Vergleich zwischen Bild 6 und Bild 8. Die Spitze bei 12,5 kHz wird am natürlichen Ohr ebenso gemessen wie am künstlichen, bei diesem nur ausgeprägter, während der Einbruch zwischen 5 und 10 kHz offenbar auf Eigenschaften des künstlichen Ohres zurückzuführen ist. Ansonsten ist die Übereinstimmung bemerkenswert.



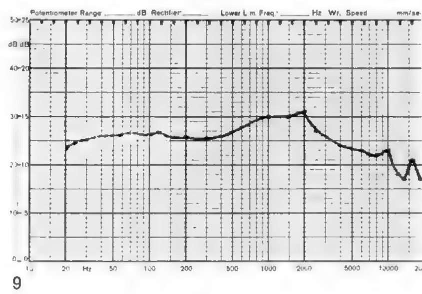
7
Meßmikrofon B & K 4138 von nur 3,2 mm Durchmesser und die Lage der Sonde am Ohr bei der Messung nach Methode 2



8
Mit der Mikrofonsonde B & K 4138 am Ohreingang von drei verschiedenen Testpersonen gemessene Frequenzgangkurven übereinander geschrieben. Der Abfall im Baßbereich ist auf das „Dichtungsleck" zurückzuführen, das durch die Mikrofonsonde entstanden ist

3. **Freifeld-Messungen.** Während bei den Meßverfahren 1 und 2 jeweils ein geeignetes Mikrofon den Schalldruck empfängt und in eine meßbare elektrische Spannung umwandelt, die zu den dargestellten Kurven führt, wird bei der dritten Methode das menschliche Ohr als Meßgerät benutzt. Dies geschieht auf folgende Weise: Ein Signal, z. B. 100 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz, wird auf eine Box gegeben. In etwa 1,5 m Entfernung befindet sich ein Meßmikrofon, mit dessen Hilfe der erzeugte Schalldruck gemessen wird. Neben dem Mikrofon, und zwar so, daß sich dieses neben dem einen Ohr befindet, nimmt eine Versuchsperson Platz. Das Meßsignal kann durch eine knackfreie Umschaltung statt auf die Boxen auch auf die Kopfhörer gegeben werden. Zwischen dem Verstärkerausgang und dem Kopfhörer-Eingang ist eine in 1 dB-Stufen schaltbare Eichleitung geschaltet. Mit Hilfe dieser Eichleitung kann die dem Kopfhörer zugeführte Signalspannung um ablesbare dB-Pegel angehoben oder gedämpft werden. In Wirklichkeit stellt man an der Eichleitung eine Grunddämpfung ein, um den nötigen Spielraum nach oben und unten zu gewinnen. Die Aufgabe der Versuchsperson ist es nun, die Lautstärke des über die Box kommenden Signals festzustellen und sich einzuprägen. Dann setzt sie den Kopfhörer auf und das Signal wird von der Box auf den Kopfhörer umgeschaltet. Nun muß die Testperson entscheiden, ob der Kopfhörer zu laut oder zu leise klingt. Klingt er zu laut, wird an der Eichleitung die Dämpfung um einen bestimmten dB-Betrag erhöht, klingt er zu leise, wird die Dämpfung vermindert. Dies geschieht nun durch eine Folge von Lautstärkevergleichen zwischen Box und Lautsprecher so lange, bis die zur Angleichung erforderlichen dB-Stufen um einen wohldefinierten Mittelwert springen, der als Meßergebnis festgehalten wird. Dieser Vorgang wird nun bei allen Frequenzpunkten wiederholt, die man zu messen wünscht, wobei der von der Box erzeugte Schalldruck bei allen Frequenzpunkten konstant gehalten wird. Nun setzt man die dB-Zahl bei 1 kHz gleich Null. dB-Zahlen, die kleiner sind als die bei 1 kHz gemessene, werden zu dieser in Differenz gesetzt und erhalten ein negatives Vorzeichen, denn es war eine größere Spannung erforderlich, um im Kopfhörer die gleiche Lautstärke zu erzeugen, also liegt das Übertragungsmaß an dieser Stelle um die entsprechende dB-Zahl unter dem 1 kHz-Pegel. Umgekehrt, ist die an der betreffenden Frequenzstelle bestimmte dB-Zahl größer als die bei 1 kHz, so erhält die Differenz ein positives Vorzeichen, denn es war eine kleinere Spannung erforderlich, um die gleiche Lautstärke zu erzeugen: der Frequenzgang hat demnach an dieser Stelle eine Anhebung. Verbindet man die solcherart punktweise ermittelten Werte durch eine Kurve, so stellt diese den Verlauf des äquivalenten Freifeld-Übertragungsmaßes in Abhängigkeit von der Frequenz dar. In diese Messungen gehen nun im Unterschied zu den Methoden 1 und 2 nicht nur die nachgebildeten oder natürlichen Eigenschaften des Außenohrs bis zum Trommelfell ein, sondern auch die Eigenschaften des Innenohrs und des Gehirns, in dem die Nervenreize erst in Empfindungen umgesetzt werden. Deshalb muß man für diese Messungen mehrere Testpersonen bemühen. Wir haben die Messungen an drei Testpersonen durchgeführt, wovon die eine ein neunjähriger Junge war, der noch bis 18 kHz ein Signal über die Box wahrnehmen konnte. Bei 14 kHz konnten nur noch zwei Testpersonen ein Urteil abgeben, bei 16 und 18 kHz nur noch der Knabe.

Die Abweichungen zwischen den Urteilen der drei Testpersonen betrugen meist nur 1 oder 2 dB, die größte lag bei 6 dB, wobei jedoch zwei der drei Testpersonen an dieser Stelle nur um 1 dB auseinander waren. Das Meßverfahren ist daher, obwohl es reichlich kompliziert anmutet und ziemlich zeitraubend ist, erstaunlich zuverlässig. Es entspricht übrigens dem Normvorschlag für Messungen an Kopfhörern. Als Signal diente 100 Hz breites Rauschen folgender Mittenfrequenzen: 200, 400, 800 Hz, 1, 1,5, 2, 2,5, 4, 6 und 8 kHz. Für die Mittenfrequenzen 12, 14 und 16 kHz wurde 300 Hz breites Rauschen verwendet und bei 18 Hz ein reines Sinussignal. Bild 9 zeigt das Ergebnis dieser Messung. Jeder Punkt dieser Kurve ist der Mittelwert aus den drei individuellen Ergebnissen. Der Verlauf dieser Kurve entspricht, von der Spitze bei 12,5 kHz abgesehen, die das Ohr im Unterschied zu den Mikrofonen nicht wahrnimmt, in groben Zügen dem mittleren Verlauf der Sondenkurven oberhalb 1 kHz. Darunter scheint das Ohr etwas zu dämpfen. Der Abfall oberhalb 2 kHz hat nichts Erschreckendes. Er ist bei Kopfhörern, die ja direkt an das Ohr angekoppelt sind, notwendig, weil die Höhen, nicht wie bei der Wiedergabe über Boxen oder bei Live-Darbietungen durch den Raum gedämpft werden. Diese Höhendämpfung ist unentbehrlich, weil die Mikrofone bei der Aufnahme mehr Höhen einfangen als im diffusen Schallfeld, in dem der Zuhörer sich im Konzertsaal befindet, vorhanden sind. Ein Kopfhörer, dessen Kurve des äquivalenten Freifeld-Übertragungsmaßes von 2 bis 18 kHz völlig linear verliefe, würde vermutlich viel zu scharf klingen. Viele Kopfhörer zeigen in diesem Frequenzbereich einen unregelmäßigen Frequenzgang, was ebenso zu Verfärbungen führen muß wie bei Lautsprecherboxen, wobei beim Kopfhörer allerdings eines entfällt: die Verstärkung oder Milderung dieser Verfärbungen durch Einflüsse des Abhörraumes. Alle drei Meßmethoden führen zu bemerkenswert guten Ergebnissen.



9
Äquivalentes Freifeld-Übertragungsmaß in Abhängigkeit von der Frequenz (Meßmethode 3), über drei Versuchspersonen gemittelte Kurve. Gestrichelt der Verlauf zwischen 200 und 20 Hz aufgrund der in diesem Bereich unproblematischen und zuverlässigen Messung am künstlichen Ohr

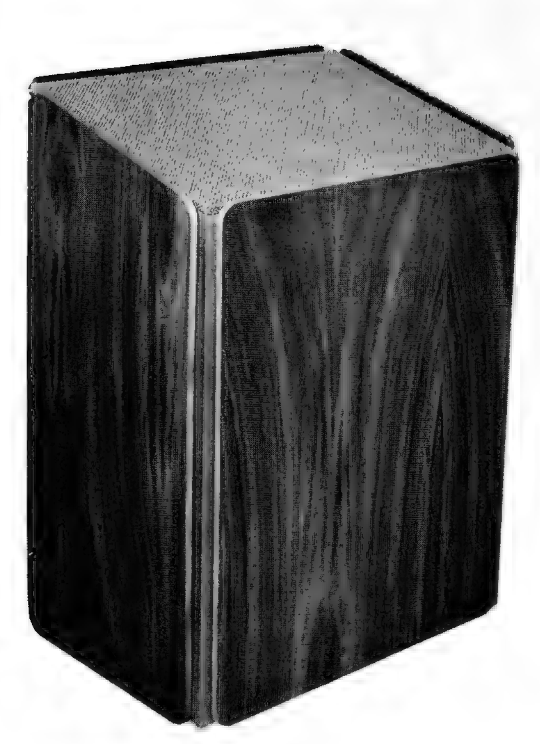
Akustische Abschirmung. Die akustische Abschirmung des ESP-9 wurde dadurch geprüft, daß über unsere Abhör-Einheiten Signale gegeben wurden, deren Schallpegel bei offenem und bei durch den Kopfhörer abgedecktem künstlichen Ohr gemessen wurde, wobei der Anpreßdruck des Kopfhörers etwa dem entsprach, der sich am Kopf einstellt. Beim offenen künstlichen Ohr wurde das Meßsignal auf 90 Phon eingestellt. Es wurde 100 Hz breites Rauschen unterschiedlicher Mittenfrequenzen verwendet. Für die verschiedenen Mittenfrequenzen ergaben sich folgende Dämpfungen:

150 Hz	keine Dämpfung, eher Resonanzverstärkung um 2 dB
500 Hz	16 dB Dämpfung
1 kHz	22 dB Dämpfung
4 kHz	32 dB Dämpfung
8 kHz	34 dB Dämpfung

Die Abschirmung ist demnach selektiv. Am kleinsten ist sie für tiefe Frequenzen, die im Umgebungslärm glücklicherweise seltener vorkommen. Mit wachsender Frequenz nimmt die Dämpfung zu und erreicht im wichtigen Bereich zwischen 1 und 4 kHz beachtlich hohe Werte. Hört man Musik über die Kopfhörer ab, kommt der Verdeckungseffekt hinzu. Die akustische Abschirmung dieses Kopfhörers darf daher als sehr gut bezeichnet werden.

Verträglichkeit. Das Gewicht des Kopfhörers, einschließlich dem hängenden Teil des Kabels, beträgt 680 g. Die Kraft, mit der jede Muschel am Kopf anliegt, erreicht 400 bis 500 p. Bei einem anderen, besonders leichten und komfortablen Kopfhörer entspricht diese Kraft vergleichsweise 250 bis 300 p. Die mit Flüssigkeit gefüllten Kissen passen sich gut an die Kopfform an, so daß keine Druckstellen entstehen. Der Wärmestau ist durchschnittlich. Insgesamt kann die Verträglichkeit des ESP-9 als zufriedenstellend bezeichnet werden.

die berühmte citation serie



citation lautsprecher

ein baustein der spitzenklasse mit ungewöhnlicher abstrahltechnik



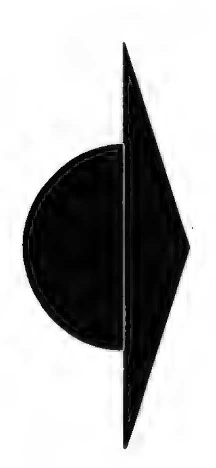
citation 11

stereo-vorverstärker mit 5 schieberreglern zum einstellen einer beliebigen frequenzkurve



citation 12

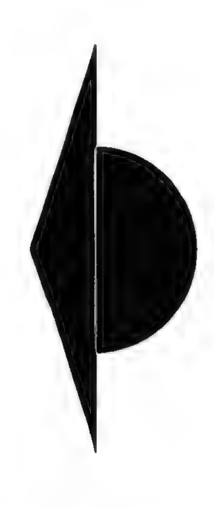
stereo-endstufe 2 x 60 watt sinus bei 8 ohm, getrennte netzteile für jeden kanal



harman kardon

CAD 5





professioneller cassettenspieler für stereo-aufnahme und -wiedergabe mit **DOLBY-SYSTEM** erfüllt die hifinorm DIN 45.500. frequenzumfang 30-15 000 Hz, dynamik 55 dB (mit chromdioxydband), klirrgrad maximal 1,0 %, gleichlauf 0,15 %. wir empfehlen besonders den betrieb des CAD 5 mit den harman kardon-steuergeräten HK 230, HK 330 und HK 820 sowie mit dem citation 11 vorverstärker mit kraft-endstufe citation 12.

vertrieb für die bundesrepublik, schweiz und österreich:

inter hifi - 71 heilbronn - uhdestr. 33 - telefon 07131/5 30 96

Empfindlichkeit. Zur Erzeugung eines Schallpegels von 100 Phon bei 1 kHz müssen je Kanal an einem 8 Ohm-Ausgang 1,8 W elektrische Leistung vom Verstärker abgegeben werden.

Musik-Hörtest

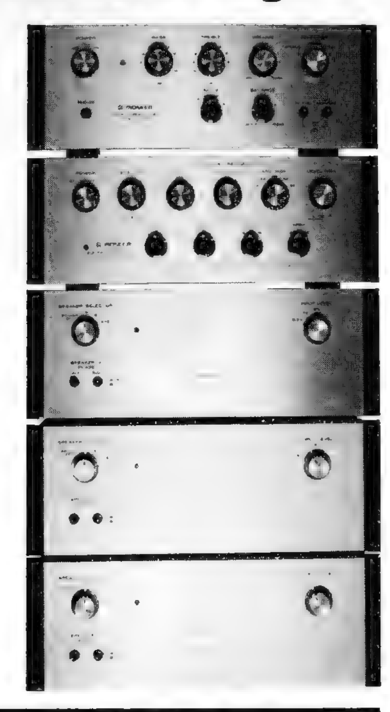
Verschiedene Programmquellen wurden über den Koss ESP-9 und im direkten Vergleich über unsere Abhör-Einheiten und einen anderen, sehr guten Kopfhörer abgehört. Hierbei zeigte sich, daß der ESP-9 ein volles, ausgeglichenes und weistestgehend verfärbungsfreies Klangbild erzeugt. Die Bässe kommen kraftvoll und nicht so substanzlos, wie dies bei Kopfhörern meist der Fall ist. Die Höhen werden sauber und brillant wiedergegeben. Das Klangbild ist frei, die Klangdefinition der verschiedenen Instrumente und der Gesangsstimmen präzise, die Impulstreue bemerkenswert. Sieht man einmal davon ab, daß das Hören über Kopfhörer mit der Eigentümlichkeit verbunden ist, die Klangperspektive quasi in den Hinterkopf zu verlagern, erreicht die Wiedergabe durchaus die Klangfülle und Ausgeglichenheit unserer, über eine Dreikanal-Anlage angesteuerten Abhör-Einheiten. Der ESP-9 ist zweifelsfrei als ein weiterer, beachtlicher Fortschritt im Bau von HiFi-Kopfhörern zu registrieren. Die Frage des Vertriebs in der Bundesrepublik ist derzeit offen. Der Preis des ESP-9 kann daher mit rund 700,— DM, einschließlich Versorgungsteil, nur ungefähr angegeben werden.

Zusammenfassung

Sowohl unsere Messungen nach drei unterschiedlichen, derzeit üblichen Meßmethoden als auch der Musik-Hörtest haben ergeben, daß der elektrostatische Kopfhörer Koss ESP-9 ausgezeichnete Übertragungseigenschaften bietet. Er bedeutet im Bereich des Kopfhörerbaus, der in den letzten Jahren ohnehin stark im Fluß war, einen weiteren, beachtlichen Fortschritt. Br.

Testreihe Verstärker

3-Kanal-Stereoverstärkeranlage



Pioneer SC-700 SF-700 und SM-700

Diese 3-Kanal-Stereoverstärkeranlage ist das Pioneer-Pendant zur Sony-3-Kanal-Stereoverstärkeranlage, der in Heft 2/70 ein ausführlicher Testbericht gewidmet war. Wie diese besteht sie aus insgesamt fünf Bausteinen: dem Entzerrer-Vorverstärker SC-700 (Bild 1), der aktiven Frequenzweiche SF-700 (Bild 2) und den drei Endstufen SM-700 (Bild 3). Wie bereits in Zusammenhang mit der Sony-Anlage ausgeführt, handelt es sich streng genommen um eine Dreiweg-Stereoverstärkeranlage, deren drei Stereo-Endstufen dazu bestimmt sind, die Tief-, Mittel- und Hochtöner zweier Dreiweg-Boxen getrennt anzusteuern. Die Programmquellen werden an den Entzerrer-Vorverstärker SC-700 angeschlossen. Von diesem wird das Signal der aktiven Frequenzweiche SF-700 zugeführt. In beiden Kanälen dieser aktiven Stereoweiche wird der Gesamt-Übertragungsbereich in drei Teilbereiche, den Tiefton-, Mittenton- und Hochtonbereich, unterteilt, wie dies bei konventionell aufgebauten Anlagen durch passive Frequenzweichen erst in der Lautsprecherbox geschieht. Für jeden dieser Übertragungsbereiche besitzt die aktive Frequenzweiche jeweils einen Stereoausgang. An jeden dieser Ausgänge wird eine Stereo-Endstufe SM-700 angeschlossen. Das Signal der dem Tieftonbereich zugeordneten Stereo-Endstufe wird den Tieftönern der linken und rechten Lautsprecherbox zugeführt. Entsprechendes gilt für die Signale des Mittenton- und des Hochton-Endverstärkers. Sie gelangen zu den Mitteltönern, beziehungsweise zu den Hochtönern der beiden Boxen. Diese sind nicht, wie üblich, mit passiven Frequenzweichen ausgestattet, sondern direkt ohne Filternetzwerk an die drei Stereo-Endstufen angeschlossen. Dabei können natürlich in jedem der drei Frequenzbereiche mehrere Lautsprechersysteme durch Parallel- oder Serienschaltung verwendet werden, aber der Gesamt-Übertragungsbereich darf eben nur in drei Teilbereiche unterteilt sein. Der Vorteil solcher 3-Kanal-Stereoanlagen besteht darin, daß das Klangbild der Boxen dank vielfältiger Regelmöglichkeiten an der aktiven Frequenzweiche optimal an den auszuschallenden Raum angepaßt werden kann. Wer schon einen Stereo-Kompaktverstärker Pioneer SA-900 (vgl. Heft 10/69) besitzt, kann diesen durch die Anschaffung der aktiven Frequenzweiche SF-700 und zweier zusätzlicher Endstufen SM-700 zur Dreiweg-Stereoverstärkeranlage ausbauen. Der SA-900 dient dann als Entzerrer-Vorverstärker und als Stereo-Endstufe für den Baßbereich. Bevor wir die Ergebnisse unserer Messungen diskutieren, wollen wir die drei Bausteintypen kurz beschreiben, wobei wir der gebotenen Kürze wegen auch auf die Zusammenstellung der vom Hersteller angegebenen technischen Daten verweisen.

Entzerrer-Vorverstärker SC-700

Auf der klar gegliederten Frontplatte des SC-700 erkennt man insgesamt sieben Drehknöpfe, fünf oben und zwei schwarze unten. Bei den oberen handelt es sich von links nach rechts um: 1. den Ein-Ausschalter mit winziger Kontrolleuchte daneben; 2. den Baßregler, der in sechs 3 dB-stufen schaltbar ist; 3. den Höhenregler, ebenso schaltbar, beide wirken gleichzeitig auf beide Kanäle; 4. den Lautstärkeregler und 5. den Eingangswähler Phono 1 und 2, Tuner und Aux 1 und 2. Der linke schwarze Knopf dient der Funktionswahl: Stereo reverse, Stereo, linker Kanal, rechter Kanal, linker + rechter Kanal. Der zweite schwarze Drehknopf regelt die Balance. Daneben sind zwei kleine Drucktasten erkennbar. Die erste dient der Abschwächung des Signals um 20 dB, die zweite der Hinterbandkontrolle. Unter dem Ein-Ausschalter befindet sich eine Klinken-Buchse für den Anschluß eines Kopfhörers. Auf der Rückfront des Gerätes (Bild 4) befinden sich Cinch-Buchsen für die Ein- und Ausgänge und für Bandaufnahme und -wiedergabe parallel dazu eine DIN-Buchse sowie zwei geschaltete und zwei ungeschaltete Kaltgerätebuchsen amerikanischer Norm. Betriebsspannungswähler und Fassung für die Sicherung sind in einer Einheit zusammengefaßt. Lobend hervorzuheben ist das Vorhandensein einer Klemmschraube für die Erdung.

Frequenzweiche SF-700

Sehr zweckmäßig konzipiert ist die Frequenzweiche. Sie gestattet, getrennt für beide Kanäle, die Pegelregelung im Tief-, Mitten- und Hochtonkanal, die Wahl der Übergangsfrequenzen zwischen Tief- und Mittentonkanal sowie zwischen Mitten- und Hochtonkanal. Die höchste Übergangsfrequenz vom Tiefton- zum Mittentonkanal und die tiefste vom Mittenton- zum Hochtonkanal beträgt 1 kHz. Aus diesem Grunde kann man den Frequenzbereich auch nur in zwei Teilbereiche unterteilen und eine Zweiweg-Box damit betreiben. In diesem Fall genügen dann selbstverständlich zwei Stereo-Endstufen. Mit Hilfe der unteren, schwarz gehaltenen Drehknöpfe, kann man die Flankensteilheit der Übergangsfrequenzen so wählen, daß diese entweder 6, 12 oder 18 dB je Oktave beträgt. Und zwar ist dies am oberen Ende des Tieftonbereichs, an beiden Enden des Mittentonbereichs und am unteren Ende des Hochtonbereichs möglich. Bild 5 zeigt die Rückfront der Frequenzweiche mit dem Eingang und den drei Ausgängen für die drei Frequenzbereiche, an die die Endstufen angeschlossen werden. Für die Tiefen ist ein zusätzlicher Mono-Ausgang für einen Phantomkanal vorhanden.



1 Der Entzerrer-Vorverstärker SC-700



2 Die aktive Frequenzweiche SF-700



3 Die Stereo-Endstufe SM-700

Stereo-Endstufe SM-700

Mit Hilfe des Drehknopfes rechts kann die Eingangsempfindlichkeit der Endstufe auf 0,5, 1 und 2 V eingestellt werden. Angeschlossen werden können zwei Boxenpaare A und B. Diese können jedes getrennt für sich oder zusammen (also A oder B oder A + B) betrieben werden. Beim Anschluß zweier Lautsprecherpaare, die gleichzeitig betrieben werden sollen, muß darauf geachtet werden, daß die Impedanz der Lautsprecher mindestens 8 Ohm beträgt. Ferner ist darauf zu achten, daß die negativen Pole der Lautsprecherpaare getrennt angeschlossen werden. Die Phasenlage des Paares A kann nämlich getrennt für jede Box durch Betätigen der kleinen schwarzen Drucktasten um 180° gedreht werden, was unter Umständen zur Linearisierung der Schalldruckkurve beitragen kann (z. B. Hochtöner in Gegenphase

Technische Daten nach Angaben des Herstellers



Entzerrer-Vorverstärker Pioneer SC-700

Ausgangsspannung:	4 V effektiv bei weniger als 0,5 % Klirrgrad bei 1 kHz
Klirrgrad:	weniger als 0,05 % bei 2 V
Frequenzgang:	10 Hz bis 60 kHz ± 1 dB an Aux
Fremdspannungsabstand:	nach IHF, bezogen auf 4 V Ausgangsspannung Phono: besser als 80 dB Aux: besser als 100 dB
Empfindlichkeiten und Impedanzen der Eingänge:	Phono 1 und 2: 4 mV, 50 kOhm Aux 1 und 2: 250 mV, 220 kOhm Radio: 250 mV, 220 kOhm bei 1 kHz und 4 V Ausgangsspannung
Phono-Entzerrung:	RIAA
Klangregler:	Bässe + 12 dB, — 9 dB bei 100 Hz Höhen + 9 dB, — 12 dB bei 10 kHz jeweils in 3 dB-Stufen
Muting:	— 20 dB Dämpfung ein- und abschaltbar
Ausgänge:	Ausgangsimpedanz weniger als 5 Ohm bei 1 kHz Anschlußimpedanz mehr als 20 kOhm Kopfhöreranschluß für 8 bis 16 Ohm Bandwiedergabe und -Aufnahme (DIN-Buchse)
Bestückung:	2 FET, 14 Transistoren, 3 Dioden
Betriebsspannung:	110, 120, 130, 220 und 240 V
Abmessungen:	300 x 115 x 254 mm (b x h x t)
Gewicht:	4,1 kg
Unverbindlicher Richtpreis inklusive MWSt.	535.— DM

Technische Daten nach Angaben des Herstellers



Aktive Frequenzweiche Pioneer SF-700

Frequenzbereiche:	Tiefton- und Hochtonbereich für Zweiweg-Betrieb Tiefton-, Mittenton- und Hochtonbereich für Dreiweg-Betrieb
Eingangsimpedanz:	100 kOhm bei 1 kHz
Ausgangsspannung:	3,5 V je Kanal
Ausgangsimpedanz:	unter 200 kOhm bei 1 kHz
Anschlußimpedanz:	mehr als 20 kOhm bei 1 kHz
Klirrgrad:	unter 0,3 %
Verstärkungsdämpfung:	weniger als 2 dB
Fremdspannungsabstand:	über 85 dB

Übergangsfrequenzen:	bei Dreiweg-Betrieb Tief-Mittenton-Bereich 125, 250, 500, 700 Hz, 1 kHz Mitten-Hochtonbereich 1 kHz, 2, 4, 6 und 8 kHz bei Zweiweg-Betrieb 125, 250, 500, 700 Hz, 1 kHz, 2, 4, 6 und 8 kHz
Flankensteilheit der Dämpfung:	Tieftonbereich nach oben 6, 12, oder 18 dB/Oktave Mittentonbereich nach unten 6, 12 oder 18 dB/Oktave Mittentonbereich nach oben 6, 12 oder 18 dB/Oktave Hochtonbereich nach unten 6, 12, oder 18 dB/Oktave
Ausgang für Mittenkanal: (Phantomkanal)	4 kOhm bei 70 Hz Ausgangsimpedanz über 4 kOhm bei 70 Hz Anschlußimpedanz
Bestückung:	20 Transistoren, 2 Dioden
Betriebsspannung:	110, 120, 130, 220 und 240 V
Abmessungen:	300 x 115 x 254 mm (b x h x t)
Gewicht:	4,1 kg
Unverbindlicher Richtpreis inklusive MWSt:	760.— DM

Technische Daten nach Angaben des Herstellers



Stereo-Endstufe Pioneer SM-700

Dauerton-Ausgangsleistung: (ein Kanal ausgesteuert)	32 W an 8 Ohm bei 1 kHz 42 W an 4 Ohm bei 1 kHz
Dauerton-Ausgangsleistung: (beide Kanäle ausgesteuert)	2 x 27 W an 8 Ohm bei 1 kHz 2 x 31 W an 4 Ohm bei 1 kHz
Klirrgrad:	unter 0,05 % bei 1 kHz und 20 W Ausgangsleistung
Dämpfungsfaktor:	über 30 an 8 Ohm bei 1 kHz
Frequenzgang:	15 Hz bis 60 kHz, ± 0,5 dB
Leistungsbandbreite nach IHF:	15 Hz bis 60 kHz
Fremdspannungsabstand:	über 100 dB
Eingangsempfindlichkeit und Impedanz:	0,5 V 65 kOhm 1,0 V 80 kOhm 2,0 V 200 kOhm umschaltbar
Ausgänge:	Lautsprecher (A, B) 4 bis 16 Ohm Ausgang für Mittenkanal (Phantomkanal)
Bestückung:	12 Silizium-Transistoren, 4 Dioden
Betriebsspannungen:	110, 120, 130, 220 und 240 V
Abmessungen:	300 x 118 x 254 mm (b x h x t)
Gewicht:	5,3 kg
Unverbindlicher Richtpreis inklusive MWSt:	570.— DM

zum Mitteltöner). Ein gemeinsamer Anschluß der Minuspole hätte bei der Phasenumkehr einen Kurzschluß der Endstufe zur Folge.

Bild 6 zeigt die Rückfront einer Stereo-Endstufe.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen *

Da unsere elektrischen und akustischen Messungen an den einzelnen Bausteinen und an der Gesamtanlage in alle Einzel-

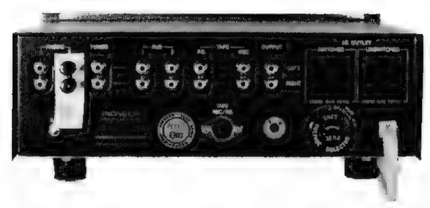
* Siehe Seite 1163

heiten gingen und ausführlich dargestellt sind, kann ich in diesem Kommentar nur noch auf die wichtigsten Punkte eingehen. Zum Entzerrer-Vorverstärker gibt es eigentlich nichts zu sagen. Die Meßergebnisse weisen ihn als einen vollwertigen und äußerst preiswerten HiFi-Baustein aus, an dem es nichts auszusetzen gibt.

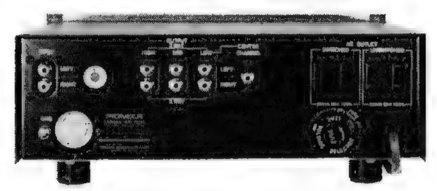
Als einen sehr geglückten Wurf darf man die aktive Frequenzweiche bezeichnen, die, ebenfalls zu einem vorteilhaften Preis, eine Fülle von Regelmöglichkeiten bietet und ebenso für Dreiweg- wie für Zweigweg-Boxen verwendet werden kann. Die Endstufen SM-700 bieten keine gewaltigen Leistungsreserven. Immerhin stehen je Box bei einer Dreiweg-Anlage insgesamt 90 W Dauertonleistung an 4 Ohm zur Verfügung. Bezüglich der Mittenton- und Hochtonbereiche wird es auch in großen Räumen keinerlei Probleme geben. Im Tieftonbereich wird jedoch eine Leistungsgrenze sichtbar, weil der Klirrgrad oberhalb 25 W an 4 Ohm über die 1 %-Grenze ansteigt. Zwar ist ein Klirrgrad dieser Größenordnung im Baßbereich unkritisch, trotzdem empfiehlt es sich, für die Beschallung sehr großer Räume im Baßbereich auf eine etwas leistungsstärkere Stereo-Endstufe zurückzugreifen. Zwischen 5 und 25 W je Kanal an 4 Ohm bleibt der Klirrgrad unter 0,6 %. Bei kleinen Leistungen zeigt er steigende Tendenz. Außer bei sehr tiefen Frequenzen, liegt er bis 2 x 30 W unter der 0,6 %-Grenze. Auch das Intermodulationsverhalten der Endstufen ist ordentlich, wobei dies wegen der Aufteilung des Frequenzumfangs in drei Teilbereiche ohnehin weniger wichtig wäre. Auch die Rechteckdurchgänge bestätigen die vernünftige Qualität der Endstufen.

Die Messungen über alles zeigen, daß die guten Übertragungsdaten der Einzelbausteine auch bei deren Zusammenschaltung erhalten bleiben. Dies gilt insbesondere auch für den Klirrgrad, der, außer im Tieftonbereich, wo die kritische Grenze an 4 Ohm bei 2 x 31 W überschritten ist, in allen anderen Bereichen bis zu dieser Leistung erfreulich kleine Werte annimmt. Dies ist auch bei den Übergangsfrequenzen der Fall, obwohl die Flankensteilheit 12 dB/Oktave gestellt war.

Die akustischen Messungen beweisen, daß es mit Hilfe dieser Dreiweg-Stereoanlage in Verbindung mit geeigneten Boxen möglich ist, die Schalldruckkurve im Raum weitgehend zu linearisieren. Dabei bleibt k_2 auch bei einem Schallpegel von 85 Phon erfreulich klein. k_3 tritt so gut wie gar nicht auf und bleibt auf jeden Fall unter der 1 %-Grenze. Von der Möglichkeit der Phasenumkehr der Lautsprecher einer Box unterein-

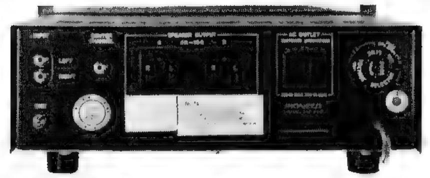


4 Die Rückfront des SC-700



5 Die Rückfront der Frequenzweiche SF-700

ander wurde kein Gebrauch gemacht. Eine solche kann unter Umständen zu einer zusätzlichen Glättung der Schalldruckkurve beitragen. Ebenso wurden der Mitteltöner und der Hochtöner der Boxen Pioneer CS E-700, deren Pegel in



6 Die Rückfront der Stereo-Endstufe SM-700

drei Stufen veränderlich ist, in Normalstellung belassen. Recht eindrucksvoll ist Bild 17, aus dem hervorgeht, daß der Klangeindruck an allen Hörplätzen im Abhörraum bemerkenswert ausgeglichen ist. Der musikalische Eindruck dieser Gesamtanlage nach der Abstimmung auf den Hörraum, war höchst erfreulich und konnte auch den Vergleich mit der Sony-Dreiweg-Stereoanlage in Verbindung mit unseren Abhöreinheiten aushalten, zumindest was die Höhen und Mitten betrifft. Die Baßwiedergabe erschien mir nicht ganz so präzise.

Zu dieser qualitativ hochstehenden, vernünftigen Dreiweg-Stereoverstärkeranlage bietet Pioneer auch noch eine kleinere Box mit der Typenbezeichnung CS E-500 an, die uns ebenfalls zum Test vorliegt. Auf beide Boxentypen werden wir noch zurückkommen.

Zusammenfassung

Die Pioneer 3-Kanal- oder Dreiweg-Stereoverstärkeranlage stellt eine qualitativ hochstehende, für den anspruchsvollen HiFi-Freund auch preislich noch zumutbare Lösung dar, die wie alle guten Dreikanal-Anlagen den Vorteil bietet, daß das Klangbild optimal an den Abhörraum angepaßt werden kann. Dank der wohldurchdachten Frequenzweiche SF-700 ist dies bei der Pioneer-Anlage mit größter Sicherheit möglich, sofern geeignete Boxen, die Pioneer ebenfalls anbietet, verwendet werden.

Ergebnisse unserer Messungen

A) Entzerrer-Vorverstärker SC-700

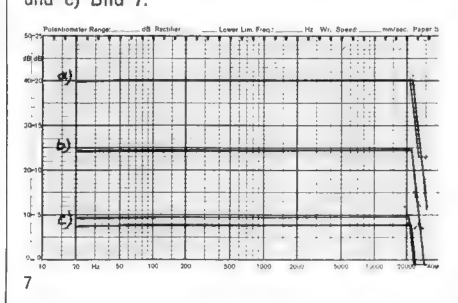
Übertragungsbereich

3 dB Abfall an den Übertragungsgrenzen für 4 V Ausgangsspannung bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle und Abschluß durch Frequenzweiche; gemessen über Eingang Aux 1:

links 6,8 bis 82 000 Hz
rechts 7 bis 83 000 Hz

Frequenzgang

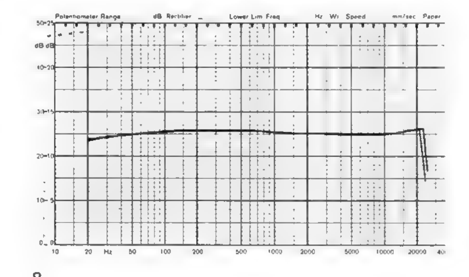
gemessen bei Einspeisung über Aux 1 und Abschluß durch Frequenzweiche, 6 dB unter Vollaussteuerung (Kurve a) und bei um weitere 15 und 30 dB abgesenkten Pegeln (Kurven b und c) Bild 7.



7

Phonoentzerrung

gemessen über einen vorgeschalteten RIAA-Vorverzerrer, so daß bei exakter Kennlinie des zu prüfenden Entzerrers eine Gerade herauskommen muß. Jede Abweichung von einer



8

Geraden entspricht in dB einer Abweichung der Entzerrungskennlinie von der Norm-Kennlinie; eingespeist über Phono 1, Bild 8.

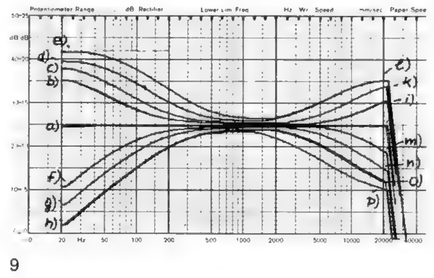
Klangregler

den Einfluß der in 3 dB-Stufen arbeitenden Klangregler auf den Frequenzgang zeigt Bild 9. Gemessen wurden beide Kanäle. Bei der ersten Schaltstufe ist der Regelbereich in den Bässen und Höhen (b) und (f) bzw. (i) und (m) größer, bei den weiteren handelt es sich nahezu um 3 dB-Stufen.

Eingangsempfindlichkeiten

gemessen bei 1 kHz für 4 V Ausgangsspannung bei Abschluß mit Frequenzweiche, Lautstärkeregler voll aufgedreht:

Eingang	links	rechts
Aux 1 und 2	255 mV	255 mV
Tuner	255 mV	255 mV
Phono 1 und 2	4,1 mV	4,1 mV



9

Bandwiedergabe über		
DIN-Buchse	400 mV	400 mV
Monitor	255 mV	255 mV

Ausgangsspannung für Tonband-Aufnahme

	links	rechts
DIN-Buchse	240 mV	240 mV
Cinch-Buchse	4000 mV	4000 mV

Dämpfung der Mutingtaste

links — 19,5 dB rechts — 19 dB

Fremdspannungsabstand

gemessen bei 1 kHz, bezogen auf 4 V, Ausgänge durch Frequenzweiche abgeschlossen, Eingänge normgerecht abgeschlossen:

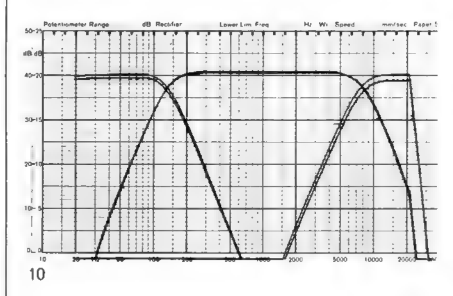
Eingang	links	rechts
Aux 1 und 2	93 dB	92 dB
Tuner	90 dB	92 dB
Band	87 dB	88 dB
Phono 1 und 2	70 dB	69 dB

Übersprechdämpfung
gemessen bei normgerechtem Abschluß der nicht ausgesteuerten Eingänge:

Eingänge	Aux 1 u. 2 l/r	r/l	Tuner l/r	r/l	Band l/r	r/l	Phono 1 u. 2 l/r	r/l
Frequenz	Übersprechdämpfungen in dB							
40 Hz	66	67	65	65	65	65	53	51
1 kHz	53	54	54	54	55	54	56	54
5 kHz	45	43	43	43	48	43	54	55
10 kHz	39	41	41	41	41	42	55	54

Klirrgrad
gemessen bei Abschluß mit Frequenzweiche für die Ausgangsspannungen 2 und 4 V:

		links	rechts
40 Hz	bei 4 V	0,097 %	0,110 %
	bei 2 V	0,032 %	0,032 %
1 kHz	bei 4 V	0,086 %	0,086 %
	bei 2 V	0,032 %	0,032 %
10 kHz	bei 4 V	0,076 %	0,076 %
	bei 2 V	0,024 %	0,024 %
15 kHz	bei 4 V	0,076 %	0,097 %
	bei 2 V	0,045 %	0,054 %


10

B) Frequenzweiche SF-700

Bild 10 zeigt den größten, möglichen Mittenbereich (Übergangsfrequenzen 125 Hz und 18 kHz) bei der maximalen Flankensteilheit von 18 dB/Oktave.

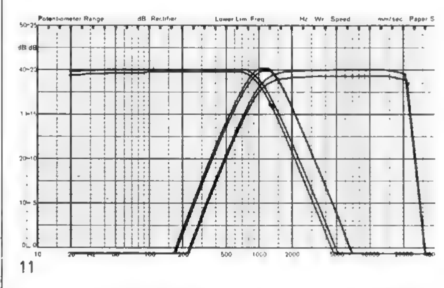

11

Bild 11 zeigt den engsten möglichen Mittenbereich für Zweiweg-Betrieb (Übergangsfrequenzen 1 kHz und 1 kHz) bei der maximalen Flankensteilheit von 18 dB/Oktave.

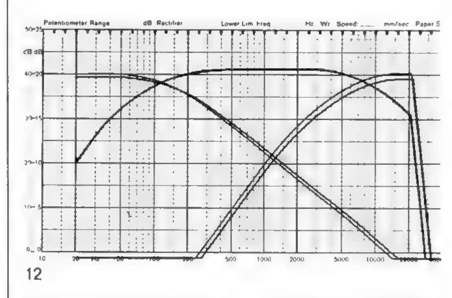

12

Bild 12 schließlich zeigt den größten möglichen Mittenbereich (Übergangsfrequenzen 125 Hz und 8 kHz) bei der kleinsten Flankensteilheit von 6 dB/Oktave. Zwischen diesen Extremen bietet die Frequenzweiche eine Fülle von Regelmöglichkeiten. Der Pegel kann in jedem Frequenzbereich kanalweise von praktisch Null bis zum maximalen Wert geregelt werden. Bei diesen Messungen standen die Klangregler am Vorverstärker in Mittenstellung.

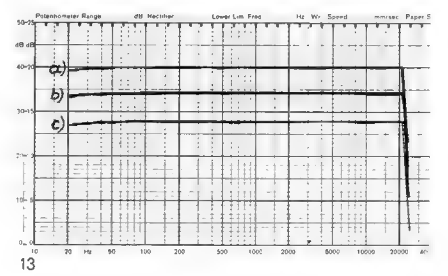
C) Stereo-Endstufe SM-700

Maximale Ausgangsleistung
Dauertonleistung bei Aussteuerung beider Kanäle gemessen bei 1 kHz:

	an 4 Ohm reell	an 8 Ohm reell	an 16 Ohm reell
links	35 W	29 W	22 W
rechts	35 W	29 W	22 W

Pegelunterschied
zwischen Vollast und Leerlauf
an 4 Ohm 0,35 dB in beiden Kanälen
an 8 Ohm 0,1 dB in beiden Kanälen
an 16 Ohm weniger als 0,1 dB in beiden Kanälen

Übertragungsbereich
Frequenzbereich für 3 dB Abfall, bei Aussteuerung beider Kanäle:
gemessen bei 6 dB unter Vollaussteuerung:
an 4 Ohm 11 Hz — 118 kHz in beiden Kanälen
an 8 Ohm 5 Hz — 118 kHz in beiden Kanälen
an 16 Ohm unter 5 Hz — 150 kHz in beiden Kanälen



13

Frequenzgang
Bild 13 zeigt den Frequenzgang des SM—700 für 0,5 V (a), 1 V (b) und 2 V (c) Eingangsempfindlichkeit, gemessen an 4 Ohm reell in beiden Kanälen.

Eingangsempfindlichkeiten
gemessen bei 1 kHz für Nennleistung:

4 Ohm 31 W/Kanal

	Pegelschalter 0,5 V	1 V	2 V
links	380 mV	740 mV	1500 mV
rechts	380 mV	740 mV	1500 mV

8 Ohm 27 W/Kanal

	Pegelschalter 0,5 V	1 V	2 V
links	490 mV	950 mV	1950 mV
rechts	490 mV	950 mV	1950 mV

16 Ohm 22 W/Kanal

	Pegelschalter 0,5 V	1 V	2 V
links	610 mV	1200 mV	2400 mV
rechts	610 mV	1200 mV	2400 mV

Fremdspannungsabstand
gemessen bei 1 kHz bezogen auf Vollaussteuerung (Nennleistung) bei 1 kOhm Abschluß des Eingangs, bei 0,5 V Eingangsempfindlichkeit:
an 4 Ohm 31 W/Kanal
links und rechts 90 dB
an 8 Ohm 27 W/Kanal
links und rechts 92 dB
an 16 Ohm 22 W/Kanal
links und rechts 94 dB

Übersprechdämpfung
gemessen bei Abschluß des nicht ausgesteuerten Kanals mit 1 kOhm für 0,5 V Eingangsempfindlichkeit, an 4 Ohm reell:

Frequenz	links/rechts	rechts/links
40 Hz	94 dB	96 dB
1 kHz	89 dB	83 dB
5 kHz	75 dB	67 dB
10 kHz	71 dB	64 dB

Klirrgrad
gemessen bei Aussteuerung beider Kanäle in % an 4 Ohm:

Leistung in W	40 Hz links	rechts	1 kHz links	rechts	10 kHz links	rechts	15 kHz links	rechts
0,5	0,9	0,6	1,2	1,1	2,2	2,1	1,6	1,6
1	0,8	0,5	1	0,9	2,1	2,2	1,2	1,1
5	0,13	0,11	0,4	0,3	1,0	0,7	0,7	0,6
10	0,18	0,14	0,4	0,5	0,55	0,4	0,58	0,44
20	0,1	0,1	0,1	0,1	0,2	0,16	0,18	0,18
25	0,7	0,8	0,076	0,076	0,17	0,18		
30	1,9	2,1	0,076	0,076	0,18	0,22	0,3	0,38
35	—	—	0,3	0,3	0,4	0,6	0,38	0,55
38	—	—	1	0,86	1,4	2,1	2,1	3,1

An 8 Ohm reell ist das Klirrgradverhalten sehr ähnlich.

Intermodulation
gemessen bei Vollaussteuerung und einem Amplitudenverhältnis 4 : 1 und den Frequenzen:

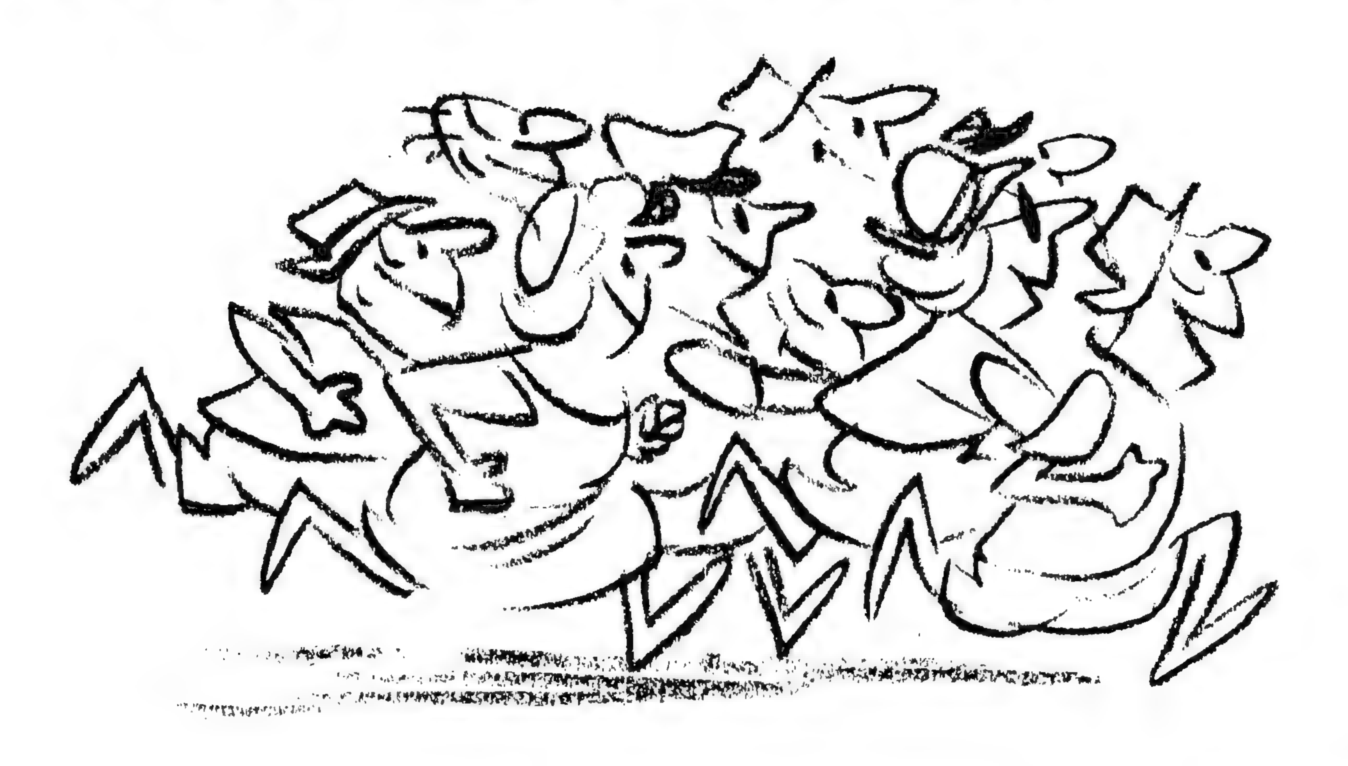
	an 4 Ohm	an 8 Ohm
150/ 7 000 Hz	0,5 %	0,5 %
60/ 7 000 Hz	0,8 %	0,55 %
40/12 000 Hz	2,0 %	1,02 %

Rechteck-Sprungverhalten
Bild 14 zeigt oben den Rechteckdurchgang bei 100 Hz, in der Mitte den Rechteckdurchgang bei 5 kHz und unten das Oszillogramm der Fremdspannung.

D) Messungen über alles

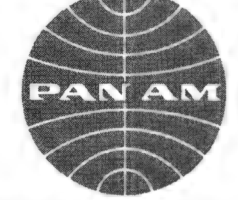
Die folgenden Messungen wurden ausgeführt an der Gesamtanlage, bestehend aus dem Entzerrer-Vorverstärker SC—700, der Frequenzweiche SF-

604 Mark nach New York und zurück.



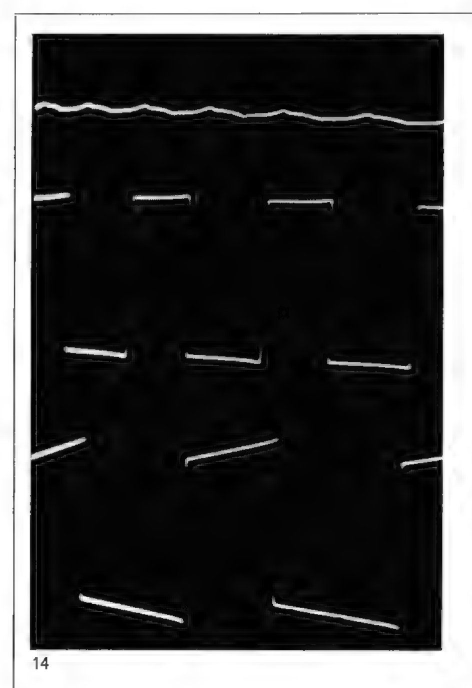
Das ist Pan Am's niedrigster Tarif in der Economy-Klasse zwischen Frankfurt und New York für größere Gruppen. Und Sie können auf beiden Strecken mit unserer „747" fliegen, dem Flugzeug, das eine Welt für sich ist. Alle Einzelheiten erfahren Sie bei Ihrem Pan Am-autorisierten IATA-Flugreisebüro oder von Pan Am direkt.

Pan Am macht den großen Flug



Die erfahrenste Fluggesellschaft der Welt

Wenn Sie Mitglied eines Clubs, einer Firma, Partei, Gewerkschaft oder Vereinigung sind, können Sie und alle Mitglieder die niedrigen Gruppentarife nach USA beanspruchen. Die Organisation muß mindestens 2 Jahre alt sein. Ihr Hauptzweck darf nicht das Veranstalten von Reisen sein. Wenn Sie 6 Monate oder länger Mitglied sind, können Sie und Ihre Familienangehörigen diese günstigen Flugpreise in Anspruch nehmen. Sie sind saisonabhängig und richten sich nach der Größe der Gruppe.



14

700 und drei Stereo-Endstufen SM—700. Die Frequenzweiche stand dabei auf folgender Einstellung: Übergangsfrequenzen 500 Hz und 4 kHz, Flankensteilheit jeweils 12 dB/Oktave, Pegelregler in Mittelstellung, Vorverstärker linear, Endstufe auf 0,5 V Empfindlichkeit geschaltet, an 4 Ohm reell bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle.

Fremdspannungsabstand
bezogen auf Nenn-Ausgangsleistung bei Normabschluß

Tieftonkanal bei 300 Hz Eingang Aux	links	63 dB
	rechts	64 dB
Eingang Phono	links	67 dB
	rechts	69 dB
Mittentonkanal bei 1 kHz Eingang Aux	links	69 dB
	rechts	71 dB
Hochtonkanal bei 6 kHz Eingang Aux	links	64 dB
	rechts	66 dB
Eingang Phono	links	64 dB
	rechts	67 dB

Übersprechdämpfung

Tieftonkanal bei 40 Hz Eingang Aux	links/rechts	60 dB
	rechts/links	59 dB
Eingang Phono	links/rechts	49 dB
	rechts/links	48 dB
Mittentonkanal bei 1 kHz Eingang Aux	links/rechts	48 dB
	rechts/links	47 dB
Eingang Phono	links/rechts	51 dB
	rechts/links	52 dB
Hochtonkanal bei 10 kHz Eingang Aux	links/rechts	34 dB
	rechts/links	37 dB
Eingang Phono	links/rechts	49 dB
	rechts/links	50 dB

Klirrgrad
Tieftonkanal bei 40 Hz und
2 x 25 W links 0,8 %, rechts 0,9 %
2 x 31 W links 2,3 %, rechts 2,5 %
Mittentonkanal bei 1 kHz und
2 x 31 W links 0,08 %, rechts 0,07 %
Hochtonkanal bei 5 kHz und
2 x 31 W links 0,2 %, rechts 0,18 %
bei 10 kHz und
2 x 31 W links 0,21 %, rechts 0,19 %
bei 15 kHz und
2 x 31 W links 0,32 %, rechts 0,33 %

im Tieftonkanal bei Übergangsfrequenz 500 Hz und 2 x 31 W links 0,22 %, rechts 0,16 %

im Mittentonkanal bei Übergangsfrequenz 500 Hz und 2 x 31 W links 0,09 %, rechts 0,09 %

im Mittentonkanal bei Übergangsfrequenz 4 kHz und 2 x 31 W links 0,11 %, rechts 0,09 %

im Hochtonkanal bei Übergangsfrequenz 4 kHz und 2 x 31 W links 0,22 %, rechts 0,24 %.

E) Akustische Messungen

Die Pioneer-Dreikanalanlage wurde im Abhörstudio mit den Pioneer-Dreiweg-Boxen CS E—700 (Bild 15) betrieben. Diese Box ist zwar mit passiven Frequenzweichen ausgestattet, besitzt aber getrennte Eingänge für jeden Lautsprecher, so daß man sie wahlweise auch über eine Dreikanal-Verstärkeranlage betreiben kann. Zunächst wurde die Schalldruckkurve einer einzelnen Box gemessen und die Einstellung an der Frequenzweiche so lange systematisch verändert, bis sich eine optimal lineare Schalldruckkurve ergab. Dabei stand das Mikrofon in 2 m Abstand von der Box auf Achse gerichtet. In Bild 16 ist das Ergebnis unserer Linearisierungsbemühungen zu erkennen. Der Schallpegel beträgt 85 Phon, bezogen auf 100 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz. Als Signal wurde ein gleitender Sinus verwendet. Dieser Schalldruckkurve entspricht folgende Einstellung an der Frequenzweiche:

Übergangsfrequenz Tief-Mittentonbereich 500 Hz

Flankensteilheit am oberen Ende des Tieftonbereichs 6 dB/Okt.

Flankensteilheit am unteren Ende des Mittentonbereichs 18 dB/Okt.

Übergangsfrequenz Mitten-Hochtonbereich 2 kHz

Flankensteilheit am oberen Ende des Mittentonbereichs 6 dB/Okt.

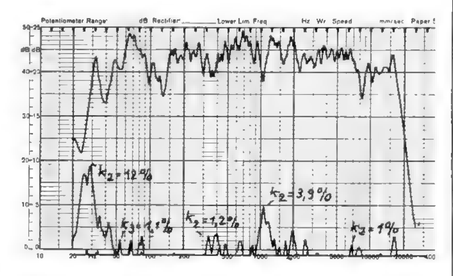
15

Die Dreiweg-Box Pioneer CS E-700 mit eingebauten passiven Frequenzweichen und getrennten Anschlüssen für Dreikanal-Betrieb. Die stoffbespannte Schallwand ist leicht abnehmbar. Der Pegel des Mittel- und Hochtöners ist über zwei von vorne zugängliche Regler in drei Stufen regelbar

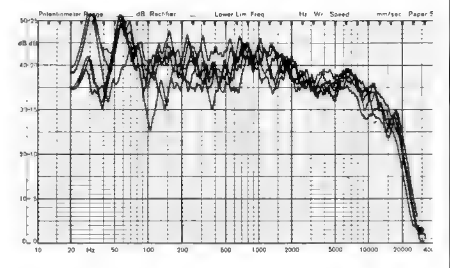
Flankensteilheit am unteren Ende des Hochtonbereichs 6 dB/Okt.

Pegelregler: Tieftonkanal — 2
Mittentonkanal 0 (Mittenstellung)
Hochtonkanal — 1,5

Baßanhebung am Vorverstärker 10 dB bei 20 Hz. Alle Lautsprecher in Phase betrieben.
Diese Einstellung entsprach auch gehörmäßig einem optimalen Klangbild. Bei dieser Einstellung der Anlage wurden nun beide Boxen in Stereo-Aufstellung mit gleitenden Sinussignalen angesteuert. Das Meßmikrofon wurde an sechs verschiedenen Stellen im Abhörraum aufgestellt, und zwar in Abständen von der Boxenbasis zwischen 3 und rund 6 m. Die diesen sechs verschiedenen Hörplätzen entsprechenden Schalldruckkurven wurden übereinander geschrieben. Das Ergebnis zeigt Bild 17. Die mittlere Schall-



16



17

druckkurve hat einen bemerkenswert linearen Verlauf. Der Abfall in den Höhen muß bei guten Boxen bei Messungen im Raum in großer Entfernung von den Boxen so herauskommen, wenn das Klangbild befriedigen soll. In 2 m Abstand sieht die Schalldruckkurve so aus, wie sie Bild 16 zeigt. Interessant ist noch, daß die Baßspitzen bei 25 Hz den drei größten Entfernungen des Meßmikrofons von den Boxen entsprechen, d. h. die Bässe entfalten sich um so besser, je weiter man sich im Raum von den Boxen entfernen kann.

Musikleben

Kompaktklänge

Das Sowjetische Staatsorchester in Deutschland

Seit seiner Deutschland-Tournee vor drei Jahren gilt das von Jewgenij Swetlanow geleitete Staatliche Symphonieorchester der UdSSR aus Moskau auch hierzulande als eines der ersten Groß-Ensembles der Welt und dürfte, was instrumentale Perfektion und Bravour, kollektive Schlagkraft betrifft, immer mehr zu einem ernsthaften Konkurrenten für die westlichen Elite-Orchester werden. Dennoch fällt, verglichen etwa mit den gewiß nicht weniger, eher sogar noch mehr auf Präzision und Brillanz trainierten amerikanischen Supermannschaften, ein Moment harten Drills auf und und man vermißt gelegentlich etwas die Lust an der selbstverständlich-gelösten Virtuosität. Dominierender Eindruck bleibt der dunkelstählerne kollektive Kompaktklang.

Bestach das Sowjetische Staatliche Symphonieorchester unter Swetlanow 1967 vor allem durch die gehärtete Interpretation der nur selten zu hörenden „Manfred"-Symphonie Tschaikowskys, die man als entschiedene Korrektur an der noch spätromantisch orientierten russischen Aufführungstradition begrüßte, so schien sich diesmal das Blatt wieder mehr zur anderen Seite hin zu wenden.

Für Tschaikowskys Streicher-Serenade hatte man das komplette Streicher-Corps aufgeboten. Darüber hinaus noch dienten Swetlanows breite Zeitmaße und eine zwangsweise wenig flexible Agogik nicht gerade eleganter Schlankheit und Agilität, Elemente, die Tschaikowskys Streicherserenade als westlich-romanischen Gegenentwurf zur pathetischen Bekenntnis-Symphonik doch wohl stärker bestimmen müßten.

Solist in Prokofieffs C-dur-Klavierkonzert war der siebenundzwanzigjährige Nikolaj Petrow, der exemplarisch die harte, stark motorisch-perkussive sowjetische Klavierschule repräsentiert. Dementsprechend dominiert auch in seiner Prokofieff-Interpretation der rasante Toccaten-Gestus, frenetisch hämmernde Oktav-Bravour in auch heute nur selten zu hörendem Ausmaß. Daß Prokofieffs drittes Klavierkonzert auch Witz und Charme hat, war bei Petrow und Swetlanow weniger zu hören. Petrow gehört zu den quasi eindimensionalen Spielern; der Part der linken Hand könnte noch markanter sein, und nicht alle der vielfältigen Vortragsbezeichnungen Prokofieffs wurden in dieser gleichwohl frappierenden Interpretation mit gleichmäßiger Akribie erfüllt.

Die Situation der Neuen Musik in der Sowjet-Union ist immer noch kritisch. Zwar haben sich in den letzten Jahren einige orthodoxe Beschränkungen gelockert; es gibt junge sowjetische Avantgarde-Komponisten, die auch mit neueren westlichen Techniken vertraut sind, und kürzlich hat Swetlanow sogar die russische Erstaufführung von Strawinskys „Sacre" dirigiert. Dennoch bleibt die offizielle sowjetische Musikpolitik

durch die Leitlinie Prokofieff, Chatschaturian, Schostakowitsch bestimmt.

Person und Werk des schon 1915 gestorbenen Alexander Skrjabin nehmen dabei eine ambivalente Schlüsselstellung ein.

Werden die frühen, noch spätromantischen Werke, obwohl deutlich der Sphäre bürgerlicher Dekadenz zugehörig, respektiert, studiert und aufgeführt, so begegnet man doch dem Spätstil Skrjabins, der sich vor allem in den Klaviersonaten 6 bis 10 ausprägt, über die Grenzen der Tonalität hinausweist, entschieden mit Reserve.

Skrjabins vierte Symphonie „Le Poème de L'Exstase" bildet dabei eine Art Scheidelinie, erhebt grandios rauschenden spätromantischen und noch latent programmsymphonischen Totalitätsanspruch und enthält doch schon entscheidende Merkmale des Spätstils.

Bei der Interpretation durch den das Ganze souverän disponierenden Swetlanow und das mit imposanten, ebenso schwelgerischen wie energischen Breitseiten aufwartenden Orchester stand der quasi traditionelle Aspekt im Vordergrund, das kolossale Klanggemälde. Für Skrjabins harmonische Facetten, nervös erregte klangliche und rhythmische Substrukturen jedoch hat Swetlanow nicht allzu ausgeprägten Sinn und nach den subtileren Valeurs, an denen diese Partie fast überreich ist, sucht man vergeblich. Raffiniert gleitende Übergänge sind Swetlanows Stärke nicht. Nun vollzieht sich Skrjabins kosmisch-orgasmische Ekstase zwar nicht in einem durchgehenden Steigerungszug, sondern in Schüben, doch läßt sich darüber streiten, ob deren Einsätze tatsächlich durch bisweilen regelrechte „Luftlöcher" zu markieren sind.

Gerhard R. Koch

In und um Ulm

Konzert mit Pierre Boulez

Die Frage, ob der französische Komponist und Dirigent Pierre Boulez, dessen Bedeutung für die kompositorische Avantgarde man im Augenblick vielleicht sogar etwas zu unterschätzen scheint, seit einigen Jahren nur noch verhältnismäßig wenig komponiert, weil ihn das Dirigieren zu sehr in Anspruch nimmt, oder ob er sich deshalb immer stärker aufs Dirigieren verlegt, weil er mit dem Komponieren Schwierigkeiten hat, ist mehrfach gestellt, jedoch nicht eindeutig beantwortet worden. Vielleicht könnte dies sogar Boulez selber nicht.

Boulez ist innerhalb erstaunlich kurzer Zeit zu einem der international gefragtesten Dirigenten geworden, hat an der Pariser Grand Opéra „Wozzeck", in Bayreuth „Parsifal" und in Londons Covent Garden „Pelléas et Mélisande" dirigiert, wird als Chefdirigent die New Yorker Philharmoniker und das Londoner BBC-Orchestra leiten und hat mit diesem, aber auch mit dem Pariser Nationalorchester, dem London Symphony Orchestra und New Philharmonia Orchestra und dem Cleveland Orchestra superlativische Schallplatten gemacht.

Freilich scheint Boulez einiges an Radikalität abgelegt zu haben. Seine Interpretationen klingen ruhiger, unaggressiver, und zeugen von der ja keineswegs illegitimen Lust am perfekten Funktionieren und am brillanten Glanz orchestraler Präzisionsapparate. Boulez' polemisch-extreme Äußerungen über den Kulturbetrieb, gipfelnd in der Provokation, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen, klingen mittlerweile schon fast ein wenig legendär. Unterdessen lassen Boulez' Statements einige Kompromißbereitschaft erkennen. Die Frage, ob es sich hier um Zeichen pragmatischer Einschätzung realer Situationen oder allmählicher Integration in die Musik-Maschinerie handelt, dürfte höchstens zu changierenden Antworten führen.

Für Boulez besteht Pflicht wie Neigung, sein Repertoire zu erweitern, vielfältige Literatur kennenzulernen, die Möglichkeiten des Apparats zu erobern, Randregionen zu entdecken. Die herbstlichen Konzerte der Ulmer Gesellschaft 1950 sind für ihn seit 1964 eine Art Trainingcamp gewesen, wo er nicht nur neue, sondern auch alte und barocke Musik aufführte, doch dürften seine wachsenden internationalen und interkontinentalen Verpflichtungen dem ein Ende gesetzt haben.

Hauptattraktion der diesjährigen Veranstaltungen hätte die Uraufführung von Boulez' Kantate „Cummings ist der Dichter" für die Stuttgarter Schola Cantorum und ein Instrumentalensemble sein sollen, die jedoch nicht rechtzeitig fertig geworden, später in Stuttgart aufgeführt worden ist.

So blieben die eigentlichen Avantgardeereignisse auf die Matinée der Schola Cantorum unter Clytus Gottwald beschränkt. Zu den Neufassungen von Kagels „Hallelujah" und Schnebels „Madrasha II" kam die Uraufführung eines Gemeinschaftwerkes „Über das — über ein Verschwinden" von Boulez und Gottwald. Grundmaterial bildete Boulez' poetisch stilisierter und von Pathos nicht freier „Melos"-Nachruf auf Adorno und ein zehnstimmiger Akkord aus „Le Soleil des Eaux", Elemente, die von Gottwald und seinem Ensemble zu einer raffiniert-virtuosen Sprachkomposition verarbeitet wurden.

Boulez dirigierte gewohnt genaue, jedoch unerwartet weiche und fast romantisch ausgewogene Aufführungen von Weberns „Entflieht auf leichten Kähnen", der beiden Lieder op. 19, der Schönbergschen „Serenade" op. 24 und von Strawinskys „Renard", dessen satirische Züge bei einer konzertanten Aufführung fast griffiger wirken als bei einer szenischen.

Als Barock-Dirigent stellte sich Boulez mit Gabriel, Schütz, Bachs „Magnificat" und (in der barocken Klosterkirche Roggenburg) mit Purcells „Cäcilienode" und Händels „Alexanderfest" vor, Aufführungen von souveräner Kompetenz und beträchtlicher Perfektion und auch Rasanz, während die ruhigen Stücke gemessen klangen. Trotzdem blieb zu ahnen, daß dies nicht unbedingt die Domäne von Boulez ist, der ja sonst auch in traditionellen Werken (Beethoven, Berlioz, Wagner, Debussy) progressives Potential zutage fördert. Auch bei Boulez blieben Purcell und Händel historisch. Das mindert deren Rang nicht, macht aber verständlich, daß Momente von Desengagement zu ahnen waren.

Gerhard R. Koch

Kennedy Center für die darstellenden Künste. Im Herbst 1971 soll das neue Kulturzentrum in Washington eröffnet werden. Das im Jahre 1966 begonnene Bauwerk wird aus einem Konzertsaal (Fassungsraum 2750 Personen), einem Opernhaus (2200), einem Theater (1100) und einem Kino bestehen. Der Beschluß, ein solches Kunstzentrum zu schaffen, wurde schon 1958 gefaßt. Ursprünglich war private Finanzierung vorgesehen. Nach Präsident Kennedys Tod bewilligte der amerikanische Kongreß 15,5 Millionen Dollar für die darstellenden Künste. Mit diesem Bundeszuschuß wurde eine für amerikanische Verhältnisse neue Orientierung des Bundeshaushalts im Verhältnis zu den Künsten angebahnt. Dennoch spielen bei dem Projekt auch Privatmittel eine bedeutende Rolle. Überdies haben sich einige Länder zu Schenkungen bereit erklärt: die Bundesrepublik stiftet zwei Bronzereliefs, die den Eingang zieren sollen; Österreich steuert den Kristallkronleuchter für das Opernhaus bei und Italien liefert Marmor aus Carrara zur Verkleidung der Wandflächen des Bauwerks. Als Grundstock eines „hauseigenen" Ensembles ist das American Ballet Theatre vorgesehen. Der Leiter des Kennedy Center, George London, plant nicht nur die Einladung europäischer Opernensembles, sondern will auch den Aufbau eines eigenen Repertoiretheaters in Angriff nehmen.

Konferenz der Kulturminister beschließt Förderung des Wiener IMDT

Das im Jahre 1969 in Wien geschaffene „Institute for Music, Dance and Theatre in the Audio-visual Media" (IMDT) wird in einer Resolution der von der UNESCO einberufenen Konferenz der Kulturminister, die in Venedig stattfand, der Förderung durch alle Mitgliedstaaten empfohlen. Das von Kurt Blaukopf geleitete Institut hat in mehreren Ländern (Belgien, Kanada, Spanien, Bundesrepublik Deutschland, CSSR, Jugoslawien u. a.) mit Untersuchungen über die Veränderung des Musikpublikums unter dem Einfluß der audio-visuellen Medien begonnen und hierüber eine Reihe von Arbeitsberichten publiziert. Zu den Aktivitäten des IMDT gehört auch ein im Juni veranstaltetes experimentelles TV-Workshop in Wien (Leitung: Wilfried Scheib) und ein im September 1970 in Brüssel abgehaltener vierwöchiger Lehrgang, der besonders begabten Künstlern aus allen Kontinenten Gelegenheit gab, sich mit den Eigenheiten der Television und ihrer Bedeutung für die schöpferische Arbeit aller Sparten vertraut zu machen. Die Leitung dieses Elementarlehrgangs hat Raymond Ravar, als Lehrer wirkte der UNESCO-Experte Prof. Leo Lesch.

Erster Internationaler Kurs für Alte Musik

Die spätsommerlichen Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt haben ein herbstliches Pendant bekommen: vom 21. bis 27. September fand auf Schloß Grunern im Breisgau der 1. Internationale Kurs für Alte Musik statt, veranstaltet von der Freiburger Schallplattengesellschaft „harmonia mundi". Und wo sich auf der Mathildenhöhe nach 25jährigem Bestehen Widerspruch

gegen Erstarrung und die Institutionalisierung von Gewohnheiten regte und Demokratisierung gefordert wurde, da ging man in der weltfernen Abgeschiedenheit eines ländlichen Herrensitzes mit frischen Kräften Stil- und Interpretationsproblemen alter Musik nach, wobei der Veranstaltungsort selbst eine — allerdings geglückte — Notlösung darstellte, nachdem das ursprünglich vorgesehene Renaissance-Schloß Kirchheim bei Augsburg — bekannt durch die von der nämlichen Plattengesellschaft bereits zum siebten Male veranstaltete Produktions- und Konzertreihe „Musik auf Schloß Kirchheim" — kurzfristig wegen Renovierung der berühmtesten Kassettendecke ausfiel. Dennoch und trotz nahezu gänzlich fehlender Werbung fanden sich rund 40 Kursteilnehmer aus vielen europäischen Ländern und sogar aus Übersee ein, angelockt von den großen Namen der diesjährigen Dozenten. „Harmonia mundi"-Chef Rudolf Ruby war es gelungen, aus der großen Zahl seiner Elitemusiker den Amsterdamer Cembalisten und Orgelkenner Gustav Leonhardt, den Brüsseler Viola-da-Gamba- und Cellospieler Wieland Kuijken und Alfred Deller, Leiter und Contratenor des berühmten Londoner Deller-Consorts, als Lehrer zu gewinnen. An fünf Arbeitstagen hatten die Kursteilnehmer — zum großen Teil fortgeschrittene Musikstudenten und junge Solisten, die bereits zu Schallplattenehren gekommen, zumindest aber in Rang und Würden waren — Gelegenheit, in engstem Kontakt mit den Ausbildern ihre technischen Fähigkeiten und theoretischen Kenntnisse bei Vorträgen, Analysen und Diskussionen, mit Vorspielen und gemeinsamem Musizieren zu vertiefen. Der abschließende Sonntag war dann einem öffentlichen Studienkonzert von Lehrern und Schülern vorbehalten. Die zur Interpretation ausgewählten Werke gehörten einem Zeitraum von etwa 150 Jahren an, zwischen 1600 und 1750, zwischen Monteverdi also und Bach. Die — übrigens kostenlosen — Kurse, nur Reise und Aufenthalt müssen selbst bestritten werden, sind so über den Tag verteilt, daß jeder Studierende an allen teilnehmen kann. Über den Rahmen dieser Veranstaltung hinaus werden Exkursionen gemacht, die in diesem Jahre zur Besichtigung und Erprobung zweier Silbermannorgeln nach Ebersmünster im Elsaß und Ettenheimmünster in Baden führten. Eingestandenes Ziel der Plattengesellschaft, die sich durch hervorragende und stilgetreue Aufnahmen alter und neuer Musik einen Namen gemacht hat, ist die Heranbildung hochqualifizierter Nachwuchskräfte. Pläne für die Zukunft — im nächsten Jahre erhofft man sich die Unterstützung privater Geldgeber — sind: Vergrößerung der Zahl der Dozenten — vor allem die Einbeziehung eines Kurses für Violine — und der Anschluß einer Abteilung für zeitgenössische Musik. Womit dann nicht nur ein Pendant zu Darmstadt, sondern auch eine Konkurrenz geschaffen wäre. Jedenfalls: eine vielversprechende Unternehmung, die im Auge zu behalten ist.

„Midem Classique" in Cannes 1972

Im Januar 1972 wird in Cannes zum zweiten Mal der als „Midem Classique" eingeführte internationale Schallplatten- und Musikverlagsmarkt abgehalten. Als Veranstalter zeichnet der Internationale Musikrat in Verbindung mit der Organisation des französischen Rundfunks und Fernsehens. In seiner Einladung zu dieser Veranstaltung schreibt Yehudi Menuhin, der amtierende Präsident des Internationalen Musikrates: „Ich würde es besonders gerne sehen, wenn Midem Classique einen Beitrag zur Beseitigung der Barrieren zwischen ernster Musik und Pop-Musik, zwischen europäischer und außereuropäischer Musikkultur leisten könnte. Ich habe von allem Anfang an die Verbindung des Musikrates mit dieser Initiative befürwortet, weil ich die Kontakte zwischen uns Musikern einerseits und der Musikindustrie und dem Musikhandel anderseits für wertvoll halte."

Das Programm des messeähnlichen Marktes mit seinen Buch-, Noten- und Instrumentenausstellungen, seinen Schallplatten-, Rundfunk- und Fernsehvorführungen wird ebenso wie das musikalische Programm dieser Leitidee entsprechen. Im Rahmen von Midem Classique wird auch ein Seminar stattfinden (8. bis 12. Januar 1972), das sich mit den zeitgemäßen, von den audio-visuellen Medien geförderten Methoden pädagogischer Einführung in die Musik befassen soll. An dieses Seminar wird sich in der Zeit vom 12. bis 15. Januar 1972 ein gemeinschaftlich mit dem Internationalen Musikzentrum veranstalteter Kongreß schließen, der sich mit dem „Beitrag der Schallplatte zur Musikkultur der Gegenwart" befassen wird.

Schallplattenpreise

Folgende Schallplatten wurden dieses Jahr ausgezeichnet:

I Sinfonische Musik

Dvorak: Sinfonien Nr. 7—9
Cleveland Orchester, George Szell
CBS 77316

Strawinsky: Le Sacre du Printemps
Cleveland Orchester, Pierre Boulez
CBS 72807

II Konzerte

Beethoven: Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 1—5
Emil Gilels; Cleveland Orchester, George Szell
Eurodisc 80176 XK

Brahms: Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 1 und 2
Claudio Arrau; Concertgebouw Orchester, Bernard Haitink
Philips 6700018

III Musikalische Bühnenwerke

a) Oper

Debussy: Pelléas et Melisande
Söderström, Shirley, McIntyre, Ward u. a.
Chor und Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Pierre Boulez
CBS 77324

Berlioz: Les Troyens
Veasey, Lindholm, Begg, Vickers, Glossop u. a.
Chor und Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Colin Davis
Philips 6709002

b) Singspiel, Operette
Kein Preis

IV Kammermusik

Schumann: Streichquartette, Klavierquartett und Klavierquintett
Juilliard-Quartett, Glenn Gould, Leonard Bernstein
CBS 77320

Beethoven: Klaviertrios, Klavierquartette
Kempff, Szeryng, Fournier, Leister;
Eschenbach, Mitglieder des Amadeus-Quartetts
Deutsche Grammophon 2720016

Dvorák: Sämtliche Klaviertrios
Beaux Arts Trio
Philips 6703015

Prokofieff: Violinsonaten Nr. 1 und 2
Itzhak Perlman, Vladimir Ashkenazy
RCA LSC 3118

V Neue Musik

Ligeti: Requiem, Lontano, Continuum
Poli, Ericson, Schubert; Chor des Bayerischen Rundfunks München, Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks, Michael Gielen; Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, Ernest Bour; Antoinette Vischer
Wergo 60045

VI Alte Musik
Kein Preis

VIIa Barockmusik, instrumental

Komödiantische Musik des Barock
Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt
Telefunken SAWT 9549-B

VIIb Barockmusik, vokal

Cavalieri: Rappresentazione di Anima et di Corpo Troyanos, Prey u. a.
Wiener Kammerchor, Capella Academica Wien, Ensemble Wolfgang von Karajan; Charles Mackerras
Archiv-Produktion 2708016

Purcell: Ode on St. Cecilia's Day
Woolf, Esswood, Tatnell, Young, Rippon, Shirley-Quirk; Tiffin Choir, Ambrosian Singers, English Chamber Orchestra Charles Mackerras
Archiv Produktion 2533042

VIII Geistliche und Chormusik

Berlioz: Requiem
Ronald Dowd, London Symphony Orchestra and Chorus, Wandsworth School Boy's Choir; Colin Davis
Philips 6700019

IX Vokal-Recital

a) Lied
Schubert: Lieder, Vol. 2
Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore
Deutsche Grammophon 2561 013/025

Mahler: Des Knaben Wunderhorn
Christa Ludwig, Walter Berry; New Yorker Philharmoniker, Leonard Bernstein
CBS 72805

b) Arie
Placido Domingo: Große Tenor-Arien
Royal Philharmonic Orchestra, Edward Downes
RCA SAR 22 067

X Instrumental-Recital
Boulez: 2. Sonate für Klavier, Berg: Sonate für Klavier op. 1
Claude Helffer
Deutsche Grammophon 2 530 050
Britten: Suiten für Violoncello Nr. 1 und 2
Mstislav Rostropovich
Decca SXL 6393

XI Historische Aufnahmen
Karin Branzell
Preiser Records LV 47
Von der Hofoper zur Staatsoper
Preiser Records LV 500

XII Wort-Aufnahmen
a) Drama
Kein Preis

b) Prosa
Peter Handke liest
Deutsche Grammophon — Literarisches Archiv 1 140 045

XIII Dokumentar-Platten
Kein Preis

XIV Chanson, Kabarett
Portrait Franz Josef Degenhardt
Polydor 2 638 009

XV Internationale Folklore
Hungarian Folkmusic
Qualiton 10 095/98
Musique du Burundi
Ocora OCR 40

XVI Sonderpreis
Wilhelm Backhaus in memoriam
Wiener Philharmoniker: Karl Böhm, Clemens Krauß, Carl Schuricht, Günter Wand
Decca SLA 25 036-D

Industrie

Paillard-Bolex GmbH, Abt. Thorens

Von der oben genannten Firma erhielten wir soeben Nachricht über das Ergebnis der mit dem Hause Marantz (USA) geführten Vertragsverhandlungen.

Die High-Fidelity-Komponenten der weltbekannten Marantz-Linie werden mit sofortiger Wirkung das deutsche Thorens-Vertriebsprogramm erweitern und ergänzen. Es handelt sich um eine harmonisch abgestimmte Geräteserie, die vom preisgünstigen Receiver bis zum Luxus-Tuner alles bietet. Dieses hochaktuelle High-Fidelity-Programm wird bereits in den ersten Dezembertagen dem Fachhandel vorgestellt. (Ausführlicher Bericht in der nächsten Ausgabe.)

HiFi-Stereo-Zubehör

Stereo-Kopfhörer

Antistatikum

Lautsprecher

Elektron. Bauelemente

High Fidelity-Kleinanzeigen

Verkauf

Grundig-Verstärker SV 140 (1340.—) für DM 990.—; Grundig-Tuner RT 100 (945.—) für DM 690.—; 2 Lautspr.-Boxen 740 zu je DM 290.—; Grundig-Mikrophon GBM 125 (165.—) zu DM 105.— sowie Tonbänder, alles neuwertig, abzugeben. Ferner UHER-Tonbandgerät „Royal de Luxe", 2-Spur, neu, (1185.—) zu DM 990.—.
Helmut Kraemer, 6751 Schwedelbach, Hübel 36.

K + H Studio-Lautsprecher-Boxen OY, nußbaum, neu, günstig abzugeben. Zuschriften unter Nr. **HI 678** an HiFi-STEREOPHONIE.

Aus Liefervertrag (Ende November fällig) umständehalber zu verkaufen:
Revox A-77-cs DM 1230.— (1720.50)
Tuner Revox A-76 DM 1085.— (1487.40)
Verstärker Revox A-50 DM 920.— (1165.50)
Thorens TD 125 DM 495.—
alles neu, originalverpackt, mit Garantie.
Angebote unter Nr. HI 675 an die HiFi-STEREOPHONIE

Gelegenheit!
Spitzenverstärker, 50 % vom Neuwert:
Lansing SA 600 DM 1000,—,
McIntosh MA 230 DM 1300,—,
Shure M 75 E DM 110,—.
Schwarz, 6 Frankfurt a. M. 1, Röderbergweg 21

Umständehalber preisgünstig zu verkaufen: **THORENS TD 124 II** mit **SME 1009** in bestem Zustand: 430.— DM. Auch einzeln zu verkaufen. Zuschr. unter Nr. 683 an HiFi-STEREOPHONIE

Fisher 500 T	statt DM 2750,—	**DM 1650,—**
Sony TA 1080	statt DM 998,—	**DM 898,—**
Lenco L 75	statt DM 330,80	**DM 198,50**
Lansing Apollo 001	statt DM 2561,—	**DM 2175,—**
Lansing Dorian DS 12	statt DM 1306,—	**DM 1098,—**
Lansing Lancer 101 N	statt DM 2040,—	**DM 1698,—**
Lansing Lancer 99 N	statt DM 1270,—	**DM 1078,—**
Sherwood DS 8600	statt DM 1980,—	**DM 1385,—**
Sherwood S 8800	statt DM 2790,—	**DM 1950,—**
Sansui AU 777	statt DM 1440,—	**DM 945,—**
Sansui TU 777	statt DM 989,—	**DM 670,—**
Goodmans Magnum K	statt DM 695,—	**DM 550,—**
Radford Beaumonde	statt DM 675,—	**DM 475,—**
Radford Monitor	statt DM 895,—	**DM 625,—**
University Tri-Planar	statt DM 560,—	**DM 350,—**
Leak Stereo 30	statt DM 990,—	**DM 495,—**

Saturn, Elektro-Handelsgesellschaft, 5 Köln, Hansaring 91

---

1 **Revox A 77-cs 2-Spur, 19/38 cm/sec.** (DM 1998.—) **DM 1540.—**
1 **Revox A 77-cs 2-Spur,** Nr. 1102 (DM 1720.50) **DM 1325.—**
1 **Revox A 77-csvv 2-Spur,** Nr. 1122 (DM 1942.50) **DM 1500.—**
1 **Revox-Verstärker A 50** (DM 1165.50) **DM 895.—**
1 **Lenco L 75 kpl.** (Nußb.) mit **Shure M 75 M-G** (DM 600.—) **DM 450.—**
2 **Heco-HiFi-Boxen Professional P 4000** N. N. (DM 912.—) **DM 730.—**
Alle Geräte mit 1 Jahr Garantie.
Außerdem:
1 **Revox Tuner A 76,** 15 Monate alt (DM 1487.40) **DM 1100.—**
1 **Uher Royal de Luxe 4-Spur,** 13 Monate alt (DM 1185.—) **DM 940.—**
Sämtliche Geräte sind neuwertig und in der Originalverpackung.
Klaus Goll, 87 Würzburg, Bärengasse 5, Telefon 09 31 / 3 35 03

Verkaufe Stereo-Lautsprecherkombination

JBL „Paragon"

Auf Wunsch mit angepaßtem Endverstärker

JBL SE 480

Zuschriften unter Nr. HI 686 an HiFi-STEREOPHONIE

Spitzenanlage, 4 Wochen alt, umständehalber zu verkaufen. **2 Lansing Control Monitor** N. N. á **DM 890.—** (1205.—); **1 Sony Plattenspieler** PS 1800 mit Toshiba Fotosystem **DM 960.—** (1460.—); **1 Pioneer** SA 900 Verstärker **DM 850.—** (1230.—); **1 Scott 312 d Tuner DM 1180.—** (1698.—) komplett oder einzeln.
Angebote an: **Peter H. Salzner, Augsburg,** Maxstraße 77

---

1 **Braun-Verstärker CSV 250,**
1 **Braun-Tuner CE 250,**
1 **Lenco-Plattenspieler L 75** mit Shure M 75 E, Zarge, Haube,
2 **Braun-Lautsprecherboxen L 450**
1 **Stolle-Antennenrotor-Automatic** zum halben Preis abzugeben.
Karl Mayr, A-4760 Raab, Oberösterreich, Hofgarten 3, Telefon 0 77 62 / 224

Shure-Stereo-Dynetic 150.— DM
1 Paar **Sansui SP 2000** **1500.— DM**
1 Paar **Cabasse** Galion Typ CA 3 gegen Gebot zu verkaufen.
D. Hansen, Tel. 02 51 / 3 87 57
44 Münster/Westf., Kärntnerstr. Nr. 29

---

1 **SONY-Endstufe** 3120 a **DM 750.—**
1 **SME-SHURE-TONARM 3009** **DM 290.—**
1 **SONY-Dreikanalweiche 4300** **DM 540.—**
1 **System SHURE M 75-E-II** **DM 145.—**
1 **Acoustical-Laufwerk** mit Haube und Zarge mit SME-Tonarm 3009 **DM 675.—**
Geräte neu und ungebraucht.
W. Güther, 53 Bonn, Reuterstraße 70

Pioneer SA Verstärker und Tuner **TX 900**
günstig zu verkaufen.
Telefon Karlsruhe (07 21) 2 06 45

Verkaufe gegen Höchstgebot:
1 Tonbandgerät **Dokorder 9050 H** (DM 2700.—) in ungeöffneter Originalverpackung, **1 Telefunken-Verstärker V 201** (Neu ca. DM 750.—), **1 Dual Tuner CT 14** (neu DM 418.—). Die beiden letzten Geräte neuwertig.
Zuschriften unter Nr. 684 an HiFi-STEREOPHONIE

LEAK Sandwich MK II (750.—) DM 598.—;
LEAK-Stereo-70-Verstärker (1185.—) DM 938.—.
Weitere günstige Angebote an fabrikneuen Geräten auf Anfrage.
HiFi-Studio **Ripken, 2903 Bad Zwischenahn,** Kastanienallee 6, Tel. 0 44 03 / 20 72

Vollmer Studio Bandlaufwerk, Typ 166, wie neu, DM 1900,—, **2 K + H Abhörschränke OX** mit V 30 und Steuerverstärker SSV, DM 4500,—.
Johannes Brüning, 561 Witten, Sprockhöveler Straße 4

B & O Anlage 3000 kpl., neu, DM 1980.— (Listenpr. 2880.—), privat zu verkaufen.
Zuschriften unter Nr. HI 676 an die HiFi-STEREOPHONIE

---

2 **Heco B 230/8,** Nußbaum, neuwertig, je DM 190.— (368.—).
W. D. Grunow, 85 Nürnberg, Schmausergartenstr. 2. Telefon 09 11 / 55 38 77, nach 19 Uhr.

Stellenangebote

**Junger Mann,
was möchten Sie lieber:
den ganzen Tag am Schreibtisch
kleben oder auch mal putzmunter
durch die Lande fahren?**

Kommen Sie zu uns.
Wir suchen einen schnellen, wendigen, cleveren Mann, der als

Verkaufs-Repräsentant

im Raum Stuttgart/München die Spitzenprodukte einer der beiden durch uns vertretenen Weltfirmen (hochwertige HiFi-Anlagen) betreut.

Jeden Tag neue, interessante und vielseitige Aufgaben. Denn wir haben eine bedeutende Position im Markt. Wir importieren und vertreiben.

Übrigens:
Autofahren müssen Sie können. Auch unseren Demonstrations-Ausstellungswagen. Selbstverständlich werden gute Leistungen bei uns entsprechend honoriert.

Bitte senden Sie uns Ihre ausführlichen Bewerbungsunterlagen.



TRANSONIC
Elektrohandelsges. mbH & Co.
2 Hamburg 1
Wandalenweg 20
Tel.: 0411/245252

noch Verkauf

Kaufen Sie The Best
1 McIntosh C 26,
1 CM Laboratories, Modell 911, zusammen DM 4000,— (neu DM 5260,—).
Eventuell dazu 1 Paar **„Bose 901"**.
Alle Geräte einwandfrei, wie neu, mit Garantie.
Telefon (06 11) 31 19 63

Stereoverstärker
Telewatt ES 707 (2 x 125 Watt) und **2 Heco P 5000 Boxen,** beide NN und erst 14 Tage alt, auch einzeln gegen Gebot zu verkaufen.
Helmig, Bielefeld,
Friedr.-Ebert-Str. 10, Ruf 6 10 33

Studio-Lautsprecher ALTEC LANSING. 2 St. Tieftöner 416 A á DM 260.— (508.—).
2 St. Druckkammer-Mittel-Hochtöner 511 B/802 D DM 520.— (1033.—)
Bachner, Tel.: 0 24 61/75 65

An Privat einige fabrikneue HiFi-Geräte preisgünstig abzugeben
Pioneer-SX 770, Receiver 998,—
Sherwood-S 8800 Receiver 1650,—
Kenwood-KR 4140 Receiver 898,—
AKAI-X200D Tonbandger. 1100,—
Pioneer-CSE 700 Boxen 590,—
Wharfed.-SuperLinton-Box. 498,—
Sennheiser Kopfh. HD 414 53,—
W. Steinert, 8 München 15,
Mathildenstraße 5

SONY: Verstärker TA 1144 + Tuner ST 5100, volle Garantie, originalverpackt **DM 1480.—** (1796.—). Tel. 0611 — 55 93 30

---

2 Boxen **ERA 3,** neuw., Nußb. natur, m. Fußgestell, Preisidee: DM 900.— (1450.—).
R. Coßmann, 6051 Dudenhofen, Am Lettberg 15. Tel. (0 61 06) 2 13 36

Verkaufe, neu, mit Garantie:
AKAI X 200 D **DM 1048.—** (1348.—)
2 Braun L 550 **DM 650.—** (796.—)
Braun audio 300 **DM 1585.—** (1895.—)
Philips GA 202 **DM 400.—** (498.—)
Kirksaeter 3000 **DM 1098.—** (1398.—)
2 Heco P 4000 **DM 722.—** (912.—)
Tel. 09 11 / 44 47 16

Verkaufe Geräte der Weltspitzenklasse:
McIntosh Vorverstärker C 26 für DM 1950,— (DM 2770,—),
McIntosh Endstufe M 2505 für DM 2650,— (DM 3545,—)
Beide Geräte neuwertig mit wenigen Betriebsstunden und langer Garantiezeit.
Otto Hemme, 3171 Ohof Nr. 118, Telefon: 0 53 72 / 278

SONY Verstärker 1120,— (DM 1050,—),
SONY Weiche 4300 (DM 480,—),
LANSING Endstufe SE 408 S (DM 980,—).
Zuschriften unter Nr. HI 688 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe:
2 Dynaco-Boxen M 25 x Palis., dunkl. Stoff, Test 9/69, originalverpackt (750) **nur DM 450.—**
H. Broll, 6414 Hilders, Branderweg 3

Verkaufe wegen Umdisponierung **Braun TG 502/4;** Neupreis DM 2270.—, Verhandlungsbasis DM 1400.—.
W. Pöttgen, 78 Freiburg, Löwenstr. 7, Ruf: (07 61) 2 68 13

Völlig neuen
Shure-Solophone SA 2
für DM 230,— zu verkaufen.
Andreas Görlich, 3223 Delligsen,
Hasselhorst 14, Tel. 0 51 87 / 24 84

Verkaufe
2 Revox A 77 Nu. Tapedeck,
2 Spur, neu, gegen Gebot.
E. Kürschner, 46 Dortmund,
Heimbachstraße 9

2 Quad-Elektrostaten und
2 AR 3a günstig abzugeben. Zuschriften unter HI Nr. 690 an HiFi-STEREOPHONIE

SHURE M 75 E, Hi-Track-System, neu, orig.-verpackt, 1 Jahr Garantie DM 129.—. Zuschr. unter Nr. 685 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe neuwertig:
ORTOFON S 15 TE mit eingeb. Übertrager: 120.— DM;
ORTOFON SL 15 mit Kabelübertrager: 165.— DM.
Zuschr. unter Nr. 682 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkauf/Kfz

Alfa Romeo 1750 GTV
12 Monate alt, ocker, 27 000 km, Halog. Nebelsch., **UKW-Radio,** elektron. Talbot-Ant., Ölthermo., Schneeketten. DM 10 600.—
Tel. (02 11) 21 33 57 und 66 58 35

Peugeot 504 Injection,
Baujahr 1969, 95 000 km gefahren, gut gewartet, in bestem Zustand, zu verkaufen. Verhandlungsgrundlage 6000 DM. Angebote unter Nr. HI 687 an die HiFi-STEREOPHONIE

Kaufgesuche

Suche defekten
Empfänger/Verstärker, Baujahr nicht älter als 1966, DIN 45 500 (HiFi-Norm) entsprechend zu kaufen. Angebote mit Preisangabe unter Nr. HI 689 an HiFi-STEREOPHONIE

Suche
AKAI X 5 und eines der folgenden Geräte:
AKAI 330 D oder **AKAI 360 D, REVOX A 77, Dokorder 9020, Trio KW-8077 TEAC A 6010** oder **Saba 600 SH.**
Douda, 51 Aachen,
Telefon (02 41) 50 45 13

Suche dringend **2 LEAK Lautsprecher,** 30 cm, mit Styropormembrane. **Tel. Karlsruhe (07 21) 69 13 06** nach 19 Uhr

Suche **Tuner Quad Fm/MPX, Telewatt ET 20** oder **Revox A 76.**
Angebote an **Eckardt Wiese, 33 Braunschweig,** Schleinitzstraße 8

Stellengesuche

Welches Fachgeschäft oder welche Vertretung für hochwertige HiFi-Anlagen sucht **jungen, wendigen Techniker** mit Verkaufserfahrung? Zuschriften unter Nr. 681 an HiFi-STEREOPHONIE

Techniker für High Fidelity sucht neuen Wirkungskreis. Zuschriften unter Nr. HI 679 an HiFi-STEREOPHONIE

Werbung



Schallplatten
Wir liefern alle in diesem Heft besprochenen Schallplatten. Außerdem das gesamte Schallplattenangebot sowie Musicasetten und bespielte Tonbänder.
D. Kretz, 75 Karlsruhe 1
Tel. 07 21 / 5 56 60, Sophienstr. 179
Versand per Nachnahme, ab DM 50,— spesenfrei. Fachhändler erhalten den üblichen Rabatt · Großhandel · Versand

IHR SPEZIALIST FÜR SCHALLPLATTEN
UND HIFI-STEREO-ANLAGEN
phono studio hi-fi stereo
KIEL HOLTENAUER STR. 112 RUF: 04 31 / 5 12 16 + 5 12 17
GERD RÖSTEL
SCHALLPLATTEN-IMPORT•VERSAND • SONDERANGEBOTE
BESCHAFFUNG JEDER LP AUS DEM AUSLAND

Sonderangebot
HiFi-Plattenspieler der Spitzenklasse **Lenco L 75,** auf Nußbaumzarge montiert, komplett mit **ADC-Magnetsystem 990 XE** mit elliptisch geschliffener Diamantnadel
statt DM 560.55 nur **DM 364.35** incl. MWSt.
2 Jahre Garantie, Versand per Nachnahme solange Vorrat.
GEDU Elektrogeräte Vertriebs GmbH. 7411 Reutlingen-Betzingen
Postfach 110

English and American Pop 12 Top LPs für **DM 120.—** auf Band. Für alle 2- und 4-Spur-Geräte mit 26½ cm-Spulen. Einzelheiten u. Sonderanfertigungen
Tel. 24 40 70 Amsterdam

Anzeigenschluß für Kleinanzeigen
9.12.1970

High Fidelity-Fachhändler

Aachen



51 Aachen · Adalbertstr. 82

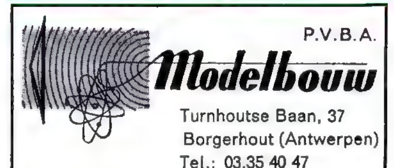




radio ring
aachen
ursulinerstr. 7-9
Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system

Wir führen **SCOTT**

Antwerpen

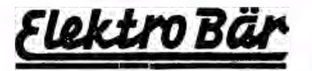


Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47
HiFi-Studio
Alle vooraanstaande merken invoorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor U bestemd!

Wir führen **SCOTT**

Bamberg

WIR BERATEN SIE RICHTIG



autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel



Eggenberger AG
Steinentorstr. 18
Tel. 24 25 30
HiFi

MARCEL HAEGIN
HiFi TV SHOP
Spalenring 12, Telefon 43 19 32
4000 BASEL

hi-fi gewusst wo!
Beratung und Vorführung
Hi-Fi RADIO THÜRLEMANN
Elisabethenanlage 9, Tel. 35 84 04

Berlin

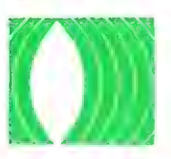
Wenn Sie das Besondere wünschen, dann



BERLINER FERNSEH-FUNK und TON-TECHNIK
1 BERLIN 30 · NÜRNBERGER STR. 53

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

BREGAS



Hifi
Stereo
Studio

Planung · Beratung · Verkauf

Spezial-Händler
BRAUN · B. & O. · SABA · SIEMENS
SCOTT · THORENS · NATIONAL

Stützpunkt-Händler
der Braun AG, Frankfurt/Main
für HiFi-Ela-Anlagen · Multivision

1 BERLIN 13 (Siemensstadt)
Nonnendammallee 93
Telefon (0311) Sa.-Nr. 3810149

Der Fachhändler —
Mann Ihres
Vertrauens!

EHG

hifi stereo studio

für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Alleinverkauf für

Radford · Kenwood
Sherwood
KEF · Decca · Akai

Ferner führen wir

selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten

Hi-Fi Fabrikate

McIntosh · Quad · Revox
Klein + Hummel · Scott
Heco · Celestion · Dual
Thorens · PE · Lenco
Braun · Saba · Sansui
Wega · Arena · Fisher
Uher · Sony · Lansing
Dyna · Wharfedale · Cabasse



Anerkannter HIGH-FIDELITY-Fachhändler



dhFi

Elektro
Handelsgesellschaft
1 Berlin-Wilmersdorf
Hohenzollerndamm 174-177
Ruf 87 03 11

radio firschke

Erstes HiFi-Stereo-Studio in Berlin

1000 Berlin 62
(Schöneberg)

Hauptstr. 60/61
Tel. 71 14 69/70

Informieren Sie sich über unsere bemerkenswerte Preise für HiFi-Erzeugnisse

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

RADIO



Kurfürstendamm 203 · neben der Komödie
881 41 26   881 81 26

● Der HiFi-Spezialist in Berlin

Bielefeld

tonbildstudio



Bernhard Ruf
48 Bielefeld
Feilenstraße 2
Telefon 6 56 02

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm

Wir führen SCOTT

Bochum

HAMER RADIO

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm
Kompl. Diskothek-Anlagen + Mischpulte
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 4
Telefon 6 76 86 / 6 40 44 / 6 25 63

Wir führen SCOTT

Bonn

HiFi-Studios International

4 HiFi-Stereo-Studios
Spezial-Studio für HiFi-Tonband-Geräte

... und dazu eine echte Beratung durch Mitarbeiter, die genauso viel Freude an HiFi-Stereophonie haben wie Sie selbst.

Bielinsky

Bonn, Acher Straße 20—28

Wir führen SCOTT

Braunschweig

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio-Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 25387
Mitglied des dhfi

Bremen

hifi studio bremen

Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung

RADIO RÖGER

Bahnhofstraße / Ecke Breitenweg,
Ruf 31 04 46

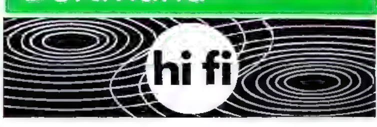
Wir führen SCOTT

Bremerhaven

HIFI-STEREO
SPEZIALIST

Gerrit Wilke
Unterhaltungselektronik
Bremerhaven, „Bürger" 101

Dortmund



studio bitter

DORTMUND BRÜCKSTR. 33 F: 52 79 67

Wir führen SCOTT

Der weiteste Weg lohnt sich um uns zu besuchen

HiFi



Beratung · Service · Verkauf
Anlagen u. Geräte für jeden Bedarf

Dortmund

Westenhellweg 111—121
Vorfg. v. HiFi-Messe-Neuheiten tgl.

Wir führen SCOTT

Düsseldorf

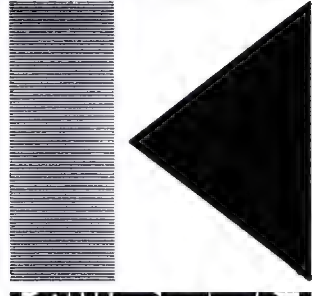


HI-FI
studio - international
radio
brandenburger
düsseldorf, steinstr.: 27, tel.: 17149

Elpro HiFi-Center
Projektierung · Sonderanfertigung
Service · Schallplatten
Düsseldorf, Immermannstr. 11
Telefon: 35 61 33, 35 62 22
Anerkannter Fachhändler dhfi
Wir führen **SCOTT**



Düsseldorf · Berliner Allee 55
80346 Telex 858 7609



KÜRTEN
Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik
Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 350311
Wir führen **SCOTT**

HiFi-Stereostudio
LOOS
Beratung und Montage von Stereo-Konzertanlagen.
Spezialeinrichtungen für HiFi-Diskothekanlagen
DÜSSELDORF
Stresemannstraße 39, Tel. 36 29 70
Wir führen **SCOTT**

Essen

G. Schönberger
Essen, Kopstadtplatz 12 · Tel. 224043

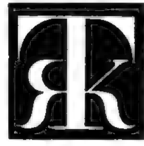
Spezial Hi-Fi Stereo Studio

Beratung-Planung-Service

Modernes Hi-Fi-Studio
Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung
Essen
Kettwigerstr. 56
Telefon 20391
Radio FERN

Frankfurt

Fachmännische Beratung und individuelle Vorführung auch zu Hause durch unsere bestens ausgebildeten Mitarbeiter sind einmalige echte Leistungen von uns.
Expreß-Kundendienst
Vorführungen in 3 HiFi-Studios
Anerkannter High-Fidelity-Fachhändler
Radio Diehl
Frankfurt a. M.
Zeil 85, Tel. 29 10 58 Herr Jansen
Kaiserstr. 5, Tel. 2 08 76 Herr Franke
Opernpl. 2, Tel. 28 75 67 Herr Schuldt
Musikhaus Harz, Frankfurt-Höchst
Ihr **HiFi-Berater**
Wir führen **SCOTT**



einziges
spezial
hi-fi-studio
in frankfurt
raum · ton · kunst
neue kräme 29
sandhofpassage
telefon 28 79 28
hi-fi-stereo-anlagen
video-anlagen
einrichtung von diskotheken
•
unserem schallplattenrepertoire liegen die kritiken von
hi-fi-stereophonie
fono-forum
zugrunde
Wir führen **SCOTT**

Ganz Ohr
wenn es um Ihre
Hi-Fi-Stereo-Anlage
geht!



main radio
Neueröffnetes Hi-Fi-Stereostudio in Frankfurt am Main
Das Studio der 6580 Kombinationen. Alle Spitzenfabrikate der Welt lieferbar. Durch unsere Umschaltanlage können wir mit wenigen Handgriffen Ihre Hi-Fi-Stereoanlage individuell zusammenstellen. Vollständige Anlagen von DM 735,– bis DM 15000,–. Aufstellung durch geschulte Hi-Fi-Techniker. Beratung auch in Ihrem Heim. Rufen Sie 251096, 6 Frankfurt, Kaiserstraße 40, an.
Wir führen **SCOTT**

RADIO
DORNBUSCH
Mitglied des Deutschen HiFi-Institutes
Anerkannter HiFi-Berater
6 Frankfurt am Main 1
Eschersheimer Landstraße 267
Telefon 59 02 77 + 59 17 57

Freiburg



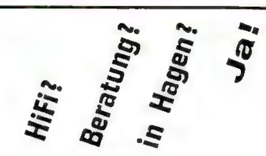
Klangstudio
Debus
78 Freiburg
Wasserstr. 11
Tel. 2 64 87

unkonventionelle und ausführliche Beratung und Vorführung. 2 Jahre Vollgarantie auf jede Anlage. Nur wenige ausgesuchte Fabrikate.
Janszen, KLH, Grado, Scott, Sony, Rabco, Thorens, Marantz und wenige mehr
Wir führen **SCOTT**



Freiburgs ältestes
HiFi-Fachgeschäft
Mitglied des dhfi
Fachberatung in allen Fragen der HiFi-Stereophonie.
Verkauf und Demonstration musikalisch hochwertiger HiFi-Anlagen. Besuchen Sie unser HiFi-Studio.
Radio Lauber KG
Größtes Spezialgeschäft Oberbadens
Freiburg/Br., Bertoldstr. 18/20
Tel. 3 11 22

Hagen



Elektro Willi Hoppmann
58 Hagen, Tel. 81306 u. 81484

Wir führen SCOTT

Hamburg

HI-FI STUDIO
am Rothenbaum
Rundfunk- Fernseh- Phonogeräte

Gerd Krüger + Heinz Pitschi,
2 Hamburg 13, Innocentiastr. 4,
Telefon: (04 11) 45 90 16

HI-FI STUDIO 70

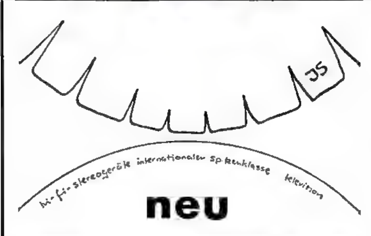
High-Fidelity Stereo Anlagen · Diskotheken
Video-Rekorder · Fernsehgeräte

NEU

2000 HAMBURG - EILBEK
Kantstraße 4 · Telefon 207010

des Klanges wegen . . .





neu

kennen sie vollkommenen service?
auf wunsch bei ganzjährigen teil- oder vollwartungsverträgen

jürgen schindler
anerkannter
high-fidelity-fachberater - dhfi -
2hh13, werderstr. 52 · tel. 4104812

deka-radio, 2 hamburg 52
waitzstraße 21, tel.: 893387

Studio für High Fidelity

beratung - einrichtung - service - Radford - Revox - Dynaco - Thorens - Sony

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

ARENA
LENCO
KEF
ADC

Bezirksvertretung:
A. Lotze
2 Hamburg 13
Innocentiastraße 22
Tel. (04 11) 44 63 94
ARENA AKUSTIK GMBH,
2 Hamburg 61, Haldenstieg 3
Tel.: 58 11 46, Telex: 02-15655

Hannover

Studio für Farbfernsehen

HiFi-Stereo-Center

Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 2 04 84

Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.

Ziese & Giese, zwei junge HiFi-Fachleute, stellen ihre subtilen Erfahrungen und Kenntnisse in den Dienst Ihrer Musikliebe. Mit Enthusiasmus. So gelingt es immer wieder, höchste Ansprüche an die Klangreinheit der Musikwiedergabe mit erschwinglichen Kosten, Langlebngkeit und absoluter Betriebssicherheit zu verbinden.

Ziese & Giese beraten Sie unbeeinflußt von modischem Schnickschnack und dem Propaganda-Einfluß jener Hersteller, die viel Geld für bunte Werbung ausgeben.

Ziese & Giese möchten ihren Ruf dadurch begründen, daß sie ausschließlich Geräte anbieten, deren technische Vollkommenheit außer Frage steht.

Damit gewährleisten **Ziese & Giese** eine zukunftssichere Anschaffung.



Ziese & Giese oHG
für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten aus Klassik und Jazz. Berliner Allee 13, Ecke Volgersweg, Telefon 2 88 88.



Wir führen SCOTT

ELAWAT

HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 22 555
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Heidelberg

original bach



Stereo-HiFi-Anlagen

6900 Heidelberg, Brückenstraße 11

Heilbronn





Weltspitzen-Fabrikate
in modern eingerichtetem Studio
bei fachmännischer Beratung
und vorzüglichem Service.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

FLACHSMANN
Heilbronn, Salzstr., b. d. Aukirche, Tel. 72061–63

Wir führen SCOTT

Karlsruhe

HIFI-CENTER

SABA · MCINTOSH · RADFORD
AKAI · SONY
GOODMAN
PIONEER
LENCO
THORENS
HILTON-SOUND
REVOX · JBL
WHARFEDALE
BRAUN · B&O
KENWOOD · GRUNDIG · HECO etc.

7500 KARLSRUHE/BADEN
Karlstraße 48 · Tel. 0721/27454

Wir führen SCOTT

Radio Freytag

Größtes HiFi-Studio
in Karlsruhe und Mittelbaden
Karlsruhe Karlstr. 32 Telefon 267 22
Auch in Bretten, Pforzheim und Baden-Baden
Sorgfältige Beratung · Größte Auswahl

Haben Sie schon das **Deutsche High Fidelity Jahrbuch**
Es hilft Ihnen bei allen Problemen. Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Kassel

HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater



35 Kassel, Obere Königsstraße 51

Nordhessens-HiFi-Spezialist



Wilhelmsstraße · Ruf 1 95 71-75
„Internationale Auswahl"

Kaufbeuren

HiFi-Stereo-Studio Kaufbeuren
Inh. Günter Schneemann

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler



dhfi

895 Kaufbeuren, Ludwigstr. 43
Postfach 382, Tel. 0 83 41/48 73

Wir führen SCOTT

Kiel



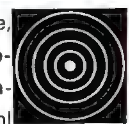
Wir führen SCOTT



Köln

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal. objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8

---

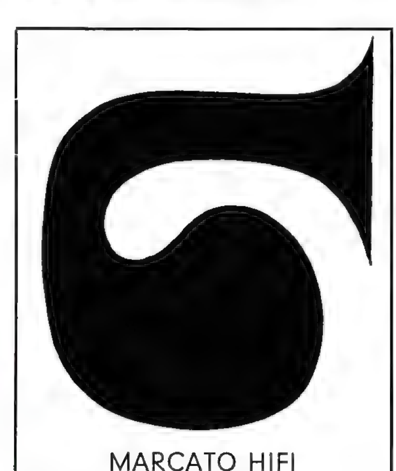
hifi-stereo
große Auswahl in zwei Studios
Radio Graf
Köln · Neumarkt / Richmodstraße
Ruf: 21 71 79 · 23 10 64 · 23 22 12

Wir führen SCOTT



INVOCARE
HiFi-Studio
J. Schordell
An der Malzmühle 1
Ecke Mühlenbach
Tel. (0221) 212773

HiFi Stereo Musikanlagen
Wir führen Weltspitzengeräte — Wir garantieren fachmännische Beratung — Montage — Service
Ein Besuch in unseren
HiFi - Stereo - Studios
ist für Sie immer lohnend!
RADIOLA
Köln, Herzogstr., Tel. 21 18 15



MARCATO HIFI
STUDIO GLOCKENGASSE
5 KÖLN · LADENSTADT
TELEFON (0221) 211818

Wir führen SCOTT



- **Führend in Europa**
- Unübertroffene Auswahl in allen Weltspitzenfabrikaten (z.B. 120 Paar Lautsprecher)
- Höchster Gegenwert für Ihr Geld
- Fachgerechte Montage und kostenloser Service
- Holzarbeiten in eigener Schreinerwerkstatt
- Bau und Wartung von Diskotheken und ELA-Anlagen
- Vergleichende Vorführung unter Wohnraumbedingungen (369600 Kombinationsmöglichkeiten)
- Individuelle Beratung

SATURN
Hifi-Studios
5 Köln
Hansaring 91, Telefon 52 24 77

Krefeld

RADIO

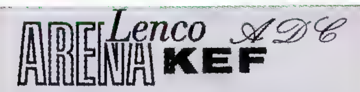

Neußer Str. 19,
Ecke Hansastr.
Tel. 3 41 01

Studios für
Stereo- und HiFi-Anlagen

Der anspruchsvolle Musikfreund findet bei uns HIFI-Anlagen der Weltspitzenklasse vorführbereit
... Das Fachgeschäft am Bahnhof

Wir führen SCOTT

Lahr



Lieferung nur an den Fachhandel
Generalvertretung für Baden-Württemberg und Saargebiet:
Horst Neugebauer KG
7630 Lahr/Schwarzwald
Hauptstraße 59
Tel. 0 78 21 / 26 80 · Telex 75 49 08

Linz

BRÄUER & WEINECK
LINZ/Donau, Spittelwiese 7
Telefon 07222/27803 und 23095
HiFi-Stereo-Studio
Weltmarkenauswahl
Anerkannter Hifi-Fachhändler dhfi

Ludwigshafen

MUSIK-KNOLL
Das Zentrum für den Freund erlesener Schallplatten
Ludwigstraße 44, Telefon 51 34 56
Deutsche Bank — Passage

Lübeck



Das Fachgeschäft
für Anspruchsvolle
Lübeck · Fleischhauerstraße 41 · Tel. 7 34 07

Wir führen SCOTT

Haben Sie schon das
Es hilft Ihnen bei allen Problemen. Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Deutsche High Fidelity Jahrbuch

Mainz

WIR BERATEN SIE RICHTIG
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio
BUSCH LERCH
RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen SCOTT

STUDIO FÜR
HiFi-TECHNIK
Internationale Spitzengeräte
Unübertroffene Plattenauswahl
Erfahrenes Fachpersonal


Telefon: (0 61 31) - 2 48 06

Mannheim

Planung, Herstellung, Service
von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken. Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.

Abteilung HiFi-Technik **PHORA**

MANNHEIM, O 7,5 AN DEN PLANKEN
TEL. 2 68 44
HEIDELBERG, HAUPTSTRASSE 107/111,
TEL. 2 12 11 / 2 44 36
LUDWIGSHAFEN, JUBILÄUMSTR. 3,
TEL. 5 38 92



Mülheim/Ruhr

bernd melcher
ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 3 83 91
internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

München

ARENA
LENCO
KEF
ADC

Generalvertretung für Bayern:
Eugen Brunen
8 München 90
Waltramstraße 1
Tel. 08 11 / 69 45 36
und 69 68 61
Lieferung nur an den Fachhandel

elektro-egger

Komplette HiFi-Anlagen ab DM 1500.-
Sonder-Service: kostenloser HIFI-Testanschluß zu Hause.
30 000 Schallplatten; Geschenkverpackung und Versand; 10 000 Jazz-LPs, eigene Importe; monatliche Kataloge kostenlos durch „jazz by post" bei
elektro-egger, münchen 60
gleichmannstraße 10 · telefon 88 67 11

Wir führen SCOTT

hifi-studio hom
München 12 Bergmannstr. 35
53 38 47 / 53 18 22



Wir führen SCOTT

RadioSchütze
HiFi-Stereo-Studio
Beratung — Planung — Verkauf
8 München 15, Sonnenstraße 33
gleich am Sendlinger Torplatz, Tel. 55 77 22

RADIO-RIM

Ihr zuverlässiger Fachmann



München 15
Bayerstr. 25
und
Theatinerstr. 17
Tel. 55 72 21

Blaupunkt Braun Dual Elac Grundig Perpetuum Ebner Philips Saba-Telewatt Telefunken Uher

ADC Audioson Bozak Cabasse Goodman Kelly KLH Koss Lansing Leak Lenco Mc Intosh Mikro Pickering Pioneer Quad Revox Scott Sherwood Shure Tandberg Tannoy The Fisher Thorens Trio

Die Erzeugnisse dieser Firmen sind international maßgebend für die moderne HiFi-Stereo-Technik. Der Musikfreund findet sie in reicher Auswahl bei

LINDBERG

HiFi-Studios: Sonnenstraße 15
Kaufingerstr. 8, Theatinerstr. 1

Erfahrene HiFi-Spezialisten beraten Sie u. sorgen f. fachgerechten Einbau in Ihrem Heim.

Wir führen SCOTT



Hi-Fi Stereo

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

Dual Werksvertretung
Heinz Seibt · München 19
Andréestraße 5
Telefon 16 42 51 oder 16 74 69

Verkauf nur über den Fachhandel

Münster

STEREOPHON
HiFi-Studio K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES

Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und nach Vereinb. · Alter Steinweg 19 · Telefon 5 54 75

Nürnberg



Alle führenden Fabrikate des Weltmarktes

E. GÖSSWEIN
85 NÜRNBERG · Hauptmarkt 17 · Tel. 0911/442219

GRUNDIG HIFI STUDIO SERIE

Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle

RADIO-ADLER

Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27

Wir führen SCOTT

Radio-Bestle und Die Schallplatte

Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 203644

Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio

Pforzheim

Sorgfältige Beratung und die größte Auswahl finden Sie im HiFi-Studio bei:

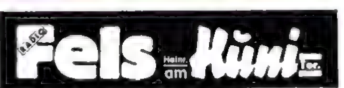
Radio Freytag

Pforzheim, Jägerpassage, Telefon 2 28 84



Leopoldpassage, Telefon 3 28 72

Recklinghausen



HiFi-Stereo-Ton-Studio

Große Auswahl in in- und ausländischen Fabrikaten. Ständig Vorführung u. Beratung durch unsere Spezialisten.
HEINRICH FELS, Recklinghausen, Kunibertistr. 31, Ruf 24926 u. 26672
und Marl-Hüls, Bergstr. 22, Ruf 4 22 00

Wir führen SCOTT

Regensburg

HiFi-Stereo

Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten

Radio Fernseh Elektro
KERN
Regensburg Ludwigstraße Tel. 54231

Wir führen SCOTT

Rheydt

hifi-studio rheydt
GOTTSCHALK

limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 Anlagen vorführbereit

Wir führen SCOTT

Saarbrücken

Otto Braun
High Fidelity-Studio
Saarbrücken 1 · Nußbergstraße 7
Telefon 2 82 54

Schweinfurt



Spezialstudio
Radio **Beuschlein**
SCHWEINFURT, Markt 27, Tel. 2 18 33

Stuttgart

HiFi Stereo

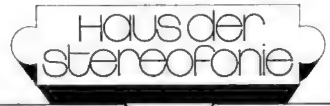
— in Stuttgart führt der direkte Weg zu Barth, wenn Sie unter einer Auswahl wählen wollen, die nirgendwo größer ist. Neben den führenden deutschen Herstellern sind selbstverständlich auch alle internationalen Spitzenfabrikate ständig vorführbereit: Braun, MacIntosh, Goodmans, Kenwood, Thorens . . . und . . . und . . . und. Ebenfalls selbstverständlich: Beratung und Einbau erfolgt durch erfahrene HiFi-Spezialisten.

BARTH

Stuttgart W,
Rotebühlplatz 23
Ludwigsburg,
Solitudestr. 3

Radio Musik-Haus

Wir führen SCOTT



Manfred & Peter Tunkl
7 Stuttgart-W
Johannesstraße 35
Nähe Liederhalle
Telefon
(0711) 627209

Unsere Leistung:
Konzentration
auf HiFi-Stereo

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi



HiFi-Studio-Serie

Vorführung der neuesten Modelle. Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen und Werksvertretungen.

Berlin
GRUNDIG Werksvertretung
Gerhard Bree
Kaiserdamm 87

Dortmund
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Dortmund
Hamburger Straße 110

Düsseldorf
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Düsseldorf
Kölner Landstraße 30

Frankfurt/Main
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Frankfurt
Kleyerstraße 45

Hamburg
GRUNDIG Werksvertretung
Weide & Co.
Großmannstraße 129

Hannover
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Hannover
Schöneworth 7

Köln
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Köln
Widdersdorfer Straße 188 a

Mannheim
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Mannheim
Rheintalbahnstraße 47

München
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung München
Tegernseer Landstraße 146

Nürnberg
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Nürnberg
Schloßstraße 62-64

Schwenningen
GRUNDIG Werksvertretung
Karl Manger GmbH
Karlstraße 109

Stuttgart
GRUNDIG Werksvertretung
Hellmut Deiss GmbH
Kronenstraße 34

Verkauf nur über den Fachhandel

ELAC FISHER

Unsere Werksvertretungen beraten Sie ausführlich in allen Fragen der HiFi-Technik

BERLIN
Hans Bergner, Uhlandstraße 122
Tel. 87 01 81

BREMEN
Fa. Ing. Willi Kirchhoff
Besselstraße 91, Tel. 49 17 77

DÜSSELDORF
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Düsseldorf-Holthausen,
Karweg 2—10, Tel. 79 90 33/34

FRANKFURT
Fa. Kurt Scholze, Martin-May-Straße 7
Tel. 61 10 66

FREIBURG
Fa. Kurt Walz, Rehlingstraße 7
Tel. 7 03 21 / 7 03 22

HAMBURG
Fa. Egon Holm, Luisenweg 97
Tel. 21 20 71

HANNOVER
Fa. Ulrich Otto, Jakobstraße 6
Tel. 44 52 12

KASSEL
Fa. Walter Häusler KG, Schillerstraße 25
Tel. 1 49 08 und 1 61 84

KIEL
Fa. Bruno Kroll, Sternstraße 19
Tel. 4 62 85 / 4 97 68

KOBLENZ
Fa. Heinz de Couet, Kurfürstenstraße 71
Tel. 3 12 38

KÖLN
Fa. Hermann Esser, Gereonswall 114
Tel. 23 54 01

MANNHEIM
Fa. Erwin Ebert, Reichenbachstr. 21—23
Tel. 73 50 51

MÜNCHEN
Fa. Ing. Fritz Wachter, Schillerstraße 36
Tel. 55 26 39

MÜNSTER
Ewald Baumeister jun., Waldweg 40a
Tel. 7 16 15

NÜRNBERG
Fa. Dr. Karl Kittler, Okenstraße 21
Tel. 4 20 42

RAVENSBURG-WEINGARTEN
Rolf P. Kressner, Franz-Beer-Str. 102
Tel. 52 22

SAARBRÜCKEN
Fa. Erwin Ebert, Mainzer Straße 155
Tel. 6 83 27

STUTTGART
Hartmut Hunger KG
Löwentorstraße 10—12
Tel. 85 07 69 / 85 92 34 / 85 14 35

Verkauf nur über den Fachhandel



Hifi-Lautsprecher

Unsere Werksvertretungen weisen Ihnen gerne geeignete Fachhändler in Ihrer Nähe nach

BERLIN
Hans Berger · Uhlandstraße 122
Telefon 03 11/87 01 81 · Telex 0184678

BRAKE-BIELEFELD
Ehrenfried Weber · W.-Rathenau-Str. 360
Telefon 05 21/36 11 67 · Telex 0932550

BREMEN
J. Freyer · Georg-Wulf-Str. 10 B
Telefon 04 21/55 10 83/84

BRUCHSAL
Oskar Bräutigam · Hildastraße 11
Telefon 0 72 51/20 08

DORTMUND
Tovenrath KG · Elisabethstraße 7
Telefon 02 31/52 52 64 · Telex 08227107

DÜSSELDORF
Herbert Dahm · Bendemannstr. 9
Telefon 02 11/36 40 36 · Telex 08587541

FRANKFURT
Rudi Hahne · Waidmannstraße 29
Telefon 0611/62 64 60

HAMBURG
Herbert Teege · Springeltwiete 3
Telefon 04 11/33 04 15 · Telex 02161428

HANNOVER
H. Struckmeier · Hartenbrakenstr. 47
Telefon 05 11/6 57 28

MANNHEIM
Toni Wetzel · Tattersallstraße 6
Telefon 06 21/40 69 80

MÜNCHEN
Hans Demmel · Schwanthalerstraße 98
Telefon 0811/53 37 47

NÜRNBERG
Walter Krotky GmbH · Leyher Straße 52
Telefon 09 11/26 51 26 · Telex 0622719

SAARBRÜCKEN
Hans-Joachim Klebe · Mainzer Straße 75
Telefon 06 81/6 70 13

STUTTGART
Erwin Wurst · Lerchenstraße 48
Telefon 07 11/62 03 34

SALZBURG Österreich
SILVA-Tonmöbel · Saalachstr. 100
Telefon 3 31 27 Telex 06 31 32

WIEN Österreich
SILVA-Tonmöbel · Utendorfgasse 27
Telefon 94 33 27

LAUSANNE Schweiz
Radio Matériel S.A. · Rue St. Martin 2-4
Telefon 23 51 11 · Telex 25188

heco-export-international
H. von Wichmann Kom.-Ges.
Chilehaus B · D 2000 Hamburg 1
Telefon 0411/32 13 47 · Telex 02161387


MARANTZ

Der HiFi-Plattenspieler der Top-Klasse:

202 Electronic mit SUPER M. Von Philips.

Sie lieben Musik? Und Sie sind anspruchsvoll? Dann holen Sie sich den Konzertsaal oder die Opernbühne ins Haus. Lassen Sie sich das große Klang-Erlebnis HiFi-Stereo nicht entgehen. Wählen Sie das Beste, wenn Sie Ihre wertvollen Schallplatten abspielen wollen. Wenn Sie den Philips 202 ELECTRONIC wählen, dann werden Sie überrascht und begeistert sein.

Der 202 ELECTRONIC gehört zum absolut Besten, was es zur Zeit gibt. Seine Technik übertrifft die HiFi-Norm DIN 45 500.

Und dann die technischen Besonderheiten des 202 ELECTRONIC. Die wichtigste: feinfühlige Electronic ist an die Stelle der herkömmlichen schweren Mechanik getreten. Electronic-Schaltkreise wählen, kontrollieren, stabilisieren die Geschwindigkeit, die für jede der drei Drehzahlen fein reguliert werden kann. Die photoelektrische Stopautomatik schaltet den Plattenspieler weich und geräuschlos ab – ohne Nadel und Platte zu belasten. Laufwerk, Tonarmeinheit mit Skating-Kompensation entsprechen dem höchsten Stand der Phono-Technik. Testen Sie den 202 ELECTRONIC beim Fachhändler.
Sie werden ihn gleich mitnehmen wollen!

...nimm doch **PHILIPS**



PHILIPS

Coupon:

Ausschneiden und einsenden an: Deutsche Philips GmbH, 2 Hamburg 1, Postfach 1093, HiFi-Abteilung.

Sie erhalten dann kostenlos den großen Philips HiFi-Stereo-Katalog